

A jelen tanulmány azon dolgozat bővített változata, mellyel a szerző 2011-es, XXX. Jubileumi Országos Tudományos Diákköri Konferencia Humán Tudományi Szekciójának Összehasonlító Irodalomtudományi Tagozatában első helyezést ért el.

A szerzőt  
irodalomelemzői munkásságáért 2011-ben  
Pro Scientia Aranyéremmel tüntették ki.

A kötet megjelenését az ELTE BTK  
Hallgatói Önkormányzata  
támogatta.



**Szerkesztette:**  
**Szepes Erika**

## **Túl a médiumokon – Paul Celan költészetének mediális aspektusai**

### ***Bevezetés***

Jelen dolgozatban Paul Celan költészetének egy véleményem szerint igen fontos aspektusával, a medialitással, azaz a közvetettség/közvetítettség-közvetlenség problémájával kívánok foglalkozni, rávilágítva arra, a médiumok általi közvetítettség és a közvetlenség lehetetlen vagy szinte-lehetetlen volta, illetve e közvetítettség elleni küzdelem vágya miként jelenik meg a költő néhány ismert és kevésbé ismert versében.

Dolgozatomban a médium és a medialitás lehető legtagabb definícióját igyekszem használni, következésképpen mintegy McLuhan (1.) nyomán médiumnak tekintek mindent, ami információt közvetítésére és / vagy tárolására alkalmas, beleértve a nyelvet, a művészet megnyilvánulási formáit, illetve természetesen a technikai médiumokat. Emellett vizsgálódásom abból a hermeneutikai alaptézisből indulok ki, mely szerint befogadás és megértés nem lehetséges médiumok, tehát közvetítés és közvetítettség nélkül. (2.)

Többek között Friedrich Kittler hívja rá a figyelmet, hogy McLuhan klasszikus médiumdefiníciója kisebb bizonytalanságai ellenére talán máig a legpontosabb. McLuhan egészen addig eljut, hogy audiovizuális körülmények között az ember testrészei már nem is a testhez tartoznak, hanem azon médiumokhoz, amelyekre éppen rácsatlakozik. A médiumok McLuhan elképzelése szerint egyfajta természetes fiziológiai funkciót váltanak ki, a test alapján pozitív értelemben vett meghosszabításaiként. A helyzet persze azért korántsem ilyen egyszerű, mivel a médiummal kiegészülő emberi érzékszerv paradox módon egyszerre terjeszti k és csonkítja meg önmagát.

Freud korai meglátása szerint a korabeli technikai médiumok egyfajta istenpótlékként funkcionáltak – s ez a tendencia napjaink szekularizált, ugyanakkor technikailag rohamosan fejlődő korában csak még inkább erősödni látszik. McLuhan és Freud médiumkoncepciójának meglehetősen fontos vonása, hogy gyakorlatilag minden médium szubjektuma az ember. Közvetítés emberi szubjektumok között, de legalábbis emberi szubjektumok irányába történik, a médium olyan eszköz / csatorna / berendezés / megnyilvánulási forma, mely valamiféle ismeretet, jelentéstartalmat, látványt, információt közvetít egy vagy több emberi szubjektum felé – talán ez a médium fogalmának legtagabbban értelmezett és legegyszerűbb definíciója. McLuhan közismert állítása alapján persze voltaképpen minden médium tartalma egy másik médium, az üzenet pedig voltaképpen elválaszthatatlan hordozójától. Jelen dolgozat is igyekszik ennél az előfeltevésnél megmaradni, a médium fogalmát pedig a lehető legtagabbban úgy felfogni, hogy az valamiféle üzenetet közvetít, ez a közvetítés pedig az esetek többségében ember relációkban történik. Többek között ugyancsak Friedrich Kittler hívja fel rá a figyelmet, hogy a médium definíciója a fizikából ered, mint közvetítő közegé, s innét került át a hírközlő technikába. Kittler hangsúlyozottan kiterjeszti McLuhan médiumdefinícióját, ugyanis arra a megállapításra jut, hogy ami korunk rohamosan fejlődő technikai médiumait illeti, azok között már akár emberi szubjektumok hiányában is végbe mehet, végbe megy a közvetítés. A már elterjedt médiumokat talán felesleges elválasztani a csúcstechnológiától, mely adott esetben a mesterséges intelligencia révén már önmaga is képes mesterséges szubjektumokat konstituálni a technikai médiumok mögé. Elég, ha csupán az áruházi biztonsági kamerarendszerekre, katonai megfigyelő berendezésekre, vagy az internet virtuális terére gondolunk, mely médiumok ugyan adott esetben egy emberi szubjektumra irányulnak, mondjuk például megfigyelik, de önmaguk már bírhatnak saját, technikailag konstruált szubjektummal.

Természetesen a médium definíciójába nem csupán a technikai médiumok tartoznak bele, hiszen gyakorlatilag maguk az emberi érzékszervek a legősibb, legegyszerűbb médiumok. Saját érzékeinkről ugyan lehetséges, hogy nem rendelkezhetünk semmiféle ismerettel, amíg a médiumok nem adnak ehhez bizonyos modelleket, támpontokat, ám mivel maguk az emberi érzékek is per definítonem médiumok, a közvetítés, a világ megismerésének eszközei, a medialitás és a médiumok birtoklása, a velük való kapcsolat által eleve az emberi test is egyfajta médium, mely nyilvánvalóan elválaszthatatlan a szellemi értelemben vett szubjektumtól.

Megjegyzendő persze, hogy mivel az emberi test médiumként történő interpretációjához is a legtöbb esetben szükség van a nyelv médiumára, így a nyelvet jelen dolgozat is többé-kevésbé egyfajta elsődleges médiumként igyekszik kezelni, mely talán bizonyos módon megelőzi a többi, felette áll azoknak.

A médiumoknak és a medialitásnak napjainkban szinte számtalan fajtája ismert. Éppen ezért úgy gondolom, érdemes sorra venni olyan verseket, melyek talán lehetővé tesznek olyan értelmezést, melyen keresztül többek között a medialitás problémáira is engednek következtetni. Elsőként talán érdemes az egyik legősibb, ugyanakkor a költő által már saját korában is bizonyos szempontból tökéletlennek tartott médiumról, az emberi nyelvről néhány szót ejteni.

### *A nyelvi médium a celani költészetben*

Köztudomású, hogy Paul Celan lírájára kettős nyelvszemlélet jellemző, melyet a jelen keretek között hely hiányában nem is kívánok mély részletekbe menően ecsetelni, elég talán annyit megemlíteni, hogy a költő egyrészt lerombolni kívánja az általa immár tökéletlennek tartott emberi nyelv korlátait, másrészt pedig kiolvasható lírájából az igény arra vonatkozólag, hogy új, a korábbinál pontosabb és közvetlenebb kifejező-készségre képes (költői) nyelvet hozzon létre, ezáltal, ha nem is szüntette meg, hiszen a nyelv mediálisan mindenképp mögékerülhetetlen, de valamennyire csökkentve a nyelv általi közvetettséget és közvetítettséget. Erre a nyelvszemléletre lehet példa a szerző mintegy költői programként szóló, *Sprachgitter – Nyelvrács* című, sokat idézett és elemzett verse, melyben többek között igyekszik leszámolni az emberi nyelv metaforikusságával.

#### *„Nyelvrács*

Szemgyűrűk a rudak között.

Csillogó szemhéj

csapdos felfelé

elbocsát egy pillantást.

Írisz, úszónő, álmatlan s borús:

az ég, szívszürkén, közelebb.” (3.)

A metaforák többek között – legalábbis Celan elképzelése szerint – növelik a két szubjektum közötti távolságot, azaz a nyelv általi közvetítettséget, többek között talán éppen a nyelv metaforikussága miatt lehetetlen a tiszta, lényegi tartalmakat közvetítő kommunikáció. Ha csak egy pillantást vetünk a fenti sorokra, láthatjuk, hogy a költői képekből eltűnt a vonatkoztatottság, a valami másnak való megfeleltetés, ami a

metafora hagyományos definíciójának lényege lenne. Ahogyan azt maga Celan megfogalmazta, többek között a fenti vers volt az, aminek kapcsán végleg beszüntette a metaforákkal való állandó bújócskát. (4.) Noha a költő amerikai monográfusa, John Felstiner megítélése szerint Celan a vers megírásának idején, 1957-ben még nem számolt le teljes egészében a metaforákkal, ám igyekezett kettéosztani azokat, külső és belső valóságra. A szavak ily módon már nem referálnak valamire, közvetítenek valamit, hanem magukban állnak és szenvednek, válnak üzenetté. Ily módon szimbolikusan a nyelv általi közvetítettség nyilvánvalóan nem szűnik meg teljes egészében, de talán lecsökken, a szavak pedig képesek közvetlenebbül szólni az olvasóhoz.

Celan metafora-ellenessége tehát egyfajta kísérlet lehet a nyelv megtisztítására (5.), a nyelv általi medialitás, közvetettség valamilyen fokú csökkentésére. A *Nyelvrács*nál valamivel később íródott, kései Celan-versekben a szavak már nem metaforaként referálnak valamire, pusztán önmagukban állnak és alkotnak költői valóságokat. (6.) A nyelv metaforáktól való megtisztításának vágya kapcsán talán érdemes idézni Celan egy másik viszonylag ismert, *Ein Dröhnen* kezdetű versét:

#### **MEGZENDÜL AZ ÉG:**

az igazság maga

lépett az emberek

közé,

metafora-

fergetegbe. (7.)

Az emberi nyelv tehát Celan számára nem egyéb, mint metaforák fergetege, azaz valamiféle kaotikus, rendszerszerűséget nélkülöző médium. E fergetegbe lép alá az emberek közé valamiféle felettes igazság, ezen igazság kapcsán pedig talán eszünkbe juthat Nietzsche metaforákról alkotott elmélete is. (8.) Nietzsche szerint – s a nyelvészet számára ez ma már nyilván nem újdonság – még a nyelvi közhelyek is

metaforizáltak, Celannal gondolva így módon mindennapjaink nyelve tisztátalan, zavaros, a szabatos kifejezésre alkalmatlan médium, mely adott esetben túlzottan is mediális. Vajon *igazság* csak akkor létezhet, amennyiben azt egy metaforától mentes nyelven fogalmazzuk meg? A kérdés nyilvánvalóan messzire vezet, és nincs rá egyértelmű válasz, azonban Celan fenti verse szerint mindenképp úgy tűnhet, egy metaforától megtisztított nyelv még képes lehet igazságok kifejezésére, a metaforizáció megszüntetése pedig csökkentheti az emberi tapasztalatok és közlések sokszoros közvetettségét.

A celani költészetben talán szintén a nyelv medialitását, túlzott közvetettségét hivatott rombolni / kijátszani többek között az is, hogy egyes Celan-versek nem pusztán egy konkrét nyelven íródtak, hanem különböző idegen nyelvekből vett szavak, kifejezések találhatók bennük, melyek nyomán adott esetben már azt is nehéz megállapítani, az adott vers tulajdonképp milyen nyelven is szólal meg, hacsak nem csinálunk statisztikát a szavak számáról. Ilyen példának okáért az *In Eins - Egyben* kezdetű költemény első néhány sora is:

#### „EGYBEN

Február tizenharmadika. A szívcsőjében  
éber sibbolett. Veled,  
Peuple  
de Paris. *No pasarán.*” (9.)

A fenti versrészlet eredetileg németül íródott (német elemeinek nyilván nem egészen pontos magyar fordítása mellest még inkább felszámolja a nyelvek közötti határokat), azonban megtalálhatóak benne legalább ugyanolyan arányban idegen nyelvekből származó szavak is. A sibbolett (eredetileg folyó, de a Bibliában határátlépéskor használt titkos törzsi jelszó) többek között héber, a Peuple de Paris (Párizs népe) francia, míg a No pasarán (nem fognak átjutni, nem törnek át) pedig

spanyol kifejezés, mely ráadásul egy konkrét történelmi eseményhez, a spanyol polgárháborúhoz köthető. (10.) Derrida a vers kapcsán felveti, hogy általa tulajdonképpen nyelvek közötti határátlépés történik. (11.) Habár kétség sem férhet hozzá, hogy a versrészlet szövege önmagában emberi nyelven való közlés (?), azonban többé nem meghatározható, az idézett részlet voltaképp milyen nyelven is szól. Minden versnek meg lehet a saját nyelve, mint ahogyan a saját dátuma is, így módon a vers adott esetben valamivel közvetlenebbül képes szólni a befogadóhoz, vagy legalábbis kevésbé közvetetten. A konkrét nyelv médiumának megszüntetése talán értelmezhető költői kísérletként a medialitás kiiktatására, de legalábbis annak radikális csökkentésére.

A nyelvi medialitás felszámolására / csökkentésére tett kísérletek mellett azonban végeredményben úgy tűnhet, a celani költészet a természetes nyelvet korlátként, sőt, katasztrófiként fogja fel (12.) – a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait lerombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik. A nem-konvencionalizált szavak és azok újfajta, mehökkentő jelentései éppen ezt alapozzák meg, hiszen Celan lírája felrúgja még a korábbi költői nyelvi magatartásformák konvencióit is, magát a *költőiség* fogalmát is újradefiniálja, a legradikálisabban elhatárolódva a köznapitól, mintegy priváttá, sajátá téve a művészetet.

Lehetséges olyan radikális elképzelés is, mely szerint a költészet tulajdonképpen nem más, mint maga a nyelv felfüggesztése, s költészet tulajdonképpen azon a helyen történik, ahol a nyelv maga már hiányzik. (13.) Ezen nyelv persze nyilvánvalóan a természetes nyelvet jelenti – amennyiben a költői szó autonóm létező, úgy a költészet nem más, mint a kötelemektől való megszabadulás. Amikor a szó *megtörténik*, azaz kimondatik, a folyóbeszéd felfüggesztésre kerül, ezáltal a szó mint autonóm létező a nyelv rendszere fölé emelkedik, hasonlóan a holderlini cezúra, a „tisztá szó” értelméhez. A csupán költői konstellációkban megteremtődő szóösszetételek a természetes nyelven kívül léteznek, ezáltal pedig talán tekinthetők „tisztá szó”-nak. (14.) A költé-

szet az a voltaképpen szó, mely az emberi jelenlétről, az ember létezéséről tanúskodik. Celan ezt a fajta szót a *Meridián* c. beszédében Georg Büchner *Danton halála* című drámája kapcsán *ellenszónak* (*Gegenwort*) nevezi (15.), ezen ellenszó azonban inkább gesztusértékű, hiszen paradox módon nem mond ellent semminek, az ad absurdum felé haladva úgy *jelent* valamit, hogy nincs jelentése, inkább egyfajta aktus, performatívum. A költészet tulajdonképpen a létezést mondja ki, ezen belül is elsősorban az emberi létezést. A lét kimondása pedig éppen abban áll, hogy habár nem fordítja vissza a nyelv és az ember nyelvbe vetettségének tragédiáját, de kihangsúlyozza, írásba foglalja, mintegy megörökíti a nyelv tragédiáját. (16.)

A nyelv tragédiaként való megélése ellenére azonban mégis úgy tűnhet, az írott, azon belül is az irodalmi szövegek, ezen belül pedig a költészet mégis küzdelmet folytat a szerinte szélsőséges medialitás, a nyelv szubjektumokat egymástól rácsszerűen elválasztó természete ellen. (17.) A nyelv kitüntetett szerepét elveszíti, egyetlen médiummá válik a számtalan között, tragédiája pedig talán éppen ebben áll. (18.) Ezért úgy vélem, a következőkben mindenképp érdemes a celani költészet kapcsán az írott szövegek és az irodalom médiumának szentelni figyelmünk egy részét.

### *Az írás médiuma Paul Celannál*

Az írás, a leírt szöveg, ezen belül is az irodalmi szöveg Paul Celan költészetében visszatérő motívum, mely mintha egyfajta tisztább, adott esetben minden más médium felett álló médiumként tűnne fel.

Gadamer nyomán, Celan jól ismert *Atemkristall* című ciklusa kapcsán a vers lehet „én” és „te” találkozásának médiuma. (19.) Habár a vers per definitionem nyilvánvalóan nyelvi médium, mely nem képes a szó materiális értelmében kitörni az emberi nyelvből, az írott szöveg nyilvánvalóan a beszélt nyelv felett áll, hiszen maradandóbb, ugyanakkor persze egyúttal materiálisabb is – e materialitás azonban magával vonja azt is, hogy képes a történeti léten kívül helyezkedni, adott esetben *klasszikus művé* válni (20.), mely egyszerre történeti, múltbeli és jelenvaló, egyszerre materiális, azaz közvetített, illetve időn kívüli, ezáltal közvetlen, adott esetben transzcendens létező.

A hermeneutika mellett a dekonstrukció mint filozófiai és irodalomtudományi értelmező irányzat megállapításai is hasznosak lehetnek a számunkra. Derrida (21.) kapcsán beszélhetünk az írás médiumának elsődlegességéről, illetve annak a Saussure-féle paradigma ellenében nem-származtatott, sokkal inkább eredendő, adott esetben nyelv előtti jellegéről. Celan, mint költő számára az írás nyilvánvalóan elsődleges médium, erre a szerző több verse is utal, s habár látszólag nem hisz a nyelv médiumának maradéktalan közvetítőkétségében, Derrida elképzelését továbbgondolva adott esetben elképzelhető, hogy a költészet / költői szöveg funkcionálhat egyfajta (beszélt) nyelv felett álló médiumként. Derrida egyenesen odáig jut, hogy *írás* voltaképpen már a nyelv előtt létezhetett, legalábbis az emberi nyelvet, mint mentális struktúrát valamiképp az írás alapján gondolhatjuk el.

A vers felettes tartalmak közlésének lehetséges médiuma. Ezen tartalmak igazságértéke talán torzítatlan maradhat, ezen túl pedig akár gondolhatunk a nem-nyelvi optikai és elektronikus médiumokra is, melyekre való esetleges utalás Celan költészetén belül a *Fadensonnen*

c. ismert vers kapcsán történik (erről a későbbiekben még bővebben szót ejtünk).

Talán érdemes egy pillantást vetni Celan *Mit den Sackgassen sprechen* kezdetű kései versére, melyből szintén kiolvasható az írás médiumának elsődlegessége.

### **ZSÁKUTCÁKKAL BESZÉLNI**

az átellenben  
lakóról,  
kivándorolt  
jelentéséről -:

ezt  
a kenyeret rágni  
írófogakkal. (22.)

A költő csupán *zsákutcákkal* képes beszélni *az átellenben lakóról*, vagyis feltehetőleg az emberen túli, transzcendens létezőkről. E transzcendens / valaha transzcendens (?), de mindenesetre odaáti (nyelv mögötti?) létezőknek kivándorolt (23.) a jelentése, jelentés nélkül maradtak a helyükön. Elképzelhető persze az is, hogy jelentésük megszűnése által maguk e létezők is megszűntek, helyükön pedig már nincs semmi más, pusztán az a bizonyos kenyér. A kenyér, amit a költő *írófogakkal* (Schreibzähnen – jelenthet ugyanúgy írásfogat is) kénytelen rágni – azaz nem tud mást tenni, mint minden jelentésen és rögzíthetlenségen túl írni, tehát paradox módon mégis valamit közvetíteni, lejegyezni, rögzíteni. Az írás tehát tulajdonképpen maga a minden után való, a mindenben túli létezés, ami adott esetben mindentől független is. Az író ember, illetve a költő számára legalábbis, mindenképpen elsődleges és mindenek felett álló médium, hiszen létmódjának lényegéhez tartozik. (24.)

Érdekes lehet Celan egyik kései verse, a *Das Wort von Zur-Tiefe-Gehn* kezdetű költemény is, melyben szintén előfordul az írás motívuma.

**A MÉLYBEMENETEL SZAVA,**  
amit mind olvastunk.  
Az évek, a szavak, azóta.  
Még mindig ez vagyunk.

Tudod, a tér végtelen,  
tudod, nem kell elszármaylnod,  
tudod, ami a szemedbe íródott,  
elmélyíti nekünk a mélységet. (25.)

A vers zárósoraiban arról van szó, ami a megszólított szemébe íródott, s ez a valami ráadásul el is mélyíti a mélységeket, azaz minden bizonynyal mélyebb tartalmakat képes megnyitni. A szem a látás médiuma – a fenti vers utolsó sorai alapján tehát eljuthatunk arra az egyrészt talán triviális, ugyanakkor mindenképpen igaznak ható következtetésre, hogy az írás, az írott szöveg olyan valami, ami a szembe íródva képes olyan mély tartalmak kifejezésére, melyeket talán a beszéd képtelen szabatosan kifejezni. A szembe íródás azért fontos, mert ezek szerint az ember a szem által dekódolja az írott szöveget – az írás, az írott szöveg tehát elsődlegesen optikai médium, melyet a látás által vagyunk képesek dekódolni.

Megkockáztathatónak tűnik az az állítás is, hogy az emberi életet adott esetben a fonetikus írás folytonossága miatt szervezi a linearitás és a kontinuitás. (26.) McLuhan ezen meglátásból kiindulva a szóbeli és az írásbeli kultúra között opozíció tételezhető fel, csak úgy, mint a vizuális és akusztikus médiumok között. Az ábécé feltalálása a látás dominánsá válásán túl számos területen érvényesülő felosztás és elkülönülés kiindulópontjává vált. (27.)

Érdemes persze ugyanezzel kapcsolatban megjegyezni, hogy McLuhan egyik monográfiusa teljességgel vitatja, hogy az írás maga elsősorban vizuális médium lenne, hiszen az csak akkor képes egyfajta reflektált látványként működni, mikor pl. az olvasó idegennyelvű szövegeket olvas, ilyenkor pedig a szöveg jelentését anélkül fogja fel, hogy magát a formát is dekódolná. (28.) A fonetikus ábécé nem csupán a látványt és a hangot választja és vonatkoztatja el egymástól, de elkülönít minden jelentést a betűk által jelölt hangoktól, aminek eredményeként a jelentés nélküli betűk jelentés nélküli hangokra fognak vonatkozni. (29.)

Ugyanennek a problémakörnek kapcsán érdemes talán idézni George Steinert is, aki szerint a fonetikus ábécé lejegyzőrendszere és a rá épülő, mozgatható betűket alkalmazó nyomtatás egyáltalán nem valami metafizikus, azaz transzcendens tartalmakat közvetíteni képes találmány, hanem – egyfajta lingvisztikai kérdezőhorizontba belehelyezkedve – feltalálásának okát inkább az indoeurópai nyelvek szintaxisának lineáris struktúráiban érdemes keresni. (30.) Az írás azonban ily módon teljesen materiális lenne, ám az irodalom talán ennek ellenére mégis képes transzcendens, metafizikai tartalmakat közvetíteni, még ha a médium, amely e tartalmakat közvetíti, materiális, fizikai formában létező és megragadható is. McLuhan nyomán elképzelhető, hogy az írás uniformizál, ezen uniformizáció azonban csak a mű külső megjelenési formájára, médiumára igaz (pl. a korlátlanul reprodukálható könyvekre vagy elektronikus adathordozókra), a mű maga azonban ettől talán még képes egyedi maradni.

Egy másik hagyomány felől megközelítve a kérdést többek között Walter J. Ong foglalkozik behatóbban a nyomtatás térhódításának történetével és a látvány dominanciájával, mely az emberiség története során felváltotta a hallás dominanciáját. (31.) A nyomtatás által az ember immár másként viszonyul a valaki által megírt szövegekhez, hiszen amíg régebben a kézzel írott könyv egyedi tárgynak, adott esetben műtárgynak és a szerző által megalkotott, reprodukálhatatlan műnek szá-



mított, addig mára nyilvánvalóan uniformizálódott, szerzőjétől eltávolodott és korlátlan mennyiségben reprodukálható. A lírai költészetnél maradv a forradalom oda is elvezetett, hogy egyes irodalmi szövegek már csupán írott, pontosabban nyomtatott formában képesek teljes tartalmukat közvetíteni (?) – gondolhatunk itt pl. E. E. Cummings egyes verseire vagy a képversekre általában. További folyománya a nyomtatás elterjedésének, hogy a nyomtatott szöveg a kézzel írottal ellentétben tovább nem írható, tehát lezártnak tekinthető. (32.) Celan költészetére vonatkozólag ennek a költő kései, hermetikus, önmagukba zárkózó versei kapcsán lehet jelentősége – e rövid, sok esetben mindössze néhány soros versek nyilvánvalóan lezárt szövegek, legalábbis ami formájukat, nyomtatott megjelenésüket illeti. Celannál nem egy esetben még az írásjeleknek is nagy jelentősége van az interpretációs lehetőségek szempontjából, sőt, e lezártasághoz tartozhat, hogy a költő sok versét keltezte, s így módon a szöveg után álló, egyes kiadásokban feltüntetett dátum is a lezárt szöveg részét, tulajdonképpeni zárójelét képezi. (33.)

Ami az írással szemben a hangzás jelentésképző szerepét illeti, a tradicionális elképzelésekkel ellentétben felmerülhet az a lehetőség is, mely szerint egyazon szöveg hangzónyelvi változata a rögzített, írott vagy nyomtatott változattal ellentétes tartalmakat közvetít, a jelentés pedig, mint pusztán mentálisan létrejövő struktúra, illetve a jelenlét, a szöveg médiumának anyagi dimenziója között feszültség támad. (34.) Lírai szövegekre, melyekben egészen apró nyelvi elemeknek (vagy a hangzó nyelvben meg nem nyilvánuló írásjeleknek) is komoly jelentésmódosító hatása lehet, ez a megközelítés halmozottan igaz lehet.

Gadamer elképzeléséből kiindulva talán érdemes arra is kitérni, az írott, azon belül pedig az irodalmi szövegek milyen igazságértékkel is bírhatnak. Költői szövegnek elsősorban az tekinthető, amelyből hiányzik a kijelentés igazságértékét igazoló tényező. (35.) Az irodalmi szöveg voltaképpen nem más, mint nyelvi műalkotás, olyan műegész, melyet a nyelv, mint médium képes közvetíteni a befogadó felé, különösen az olvasás révén. Az irodalmi / költői szöveg csupán az úgyneve-

zett „belső fül” által olvasható eredményesen – ennek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy Gadamer minden művészeti alkotás értelmezését olvasásként metaforizálja. Minden művészeti alkotást *olvasni* kell, hogy azok – akár a dolog heideggeri értelmében – jelenvalóvá váljanak. Igazságértékét tekintve a költői szöveg egyszerre képes igazat és hamisat mondani, pontosabban amit mond, az a maga sajátos módján igaz. Paul Celan kapcsán felvethető az a gadameri állítás, hogy a költői szöveg mindig hordoz üzenetet, azaz bír valamiféle igazságértékkel, adott esetben negatív módon – Celan esetében ez az igazságérték és ez az üzenet talán éppen a megvonás által kerül kifejezésre. A XX. század irodalmában kialakult a hitelességnek és az igazságnak egy új normája, mely tulajdonképp a költészet lényegéhez tartozik. (36.) Celan versei úgy mondanak igazat az olvasónak, hogy hermetikusságuk, nehezen értelmezhetőségük, látszólagos magukba zártságuk által *megvonják* azt az olvasótól – az igazság negatív módon kerül kifejtésre, épp azáltal, hogy látszólag kivonja magát a versből, legalábbis nem explicit módon állítja önmagát. A világ egészének értelmezése, mint olvasás kapcsán talán érdemes megvizsgálni egy másik kései Celan-verset, nevezetesen az *Unlesbarkeit – Olvashatatlan(ság)* kezdetű költeményt.

**OLVASHATATLAN** ez  
a világ. Kettős minden.

Az erős órák  
a hasadó időnek igazat  
adnak rekedten.

Te, legmélyedbe szorulva,  
kilépsz magadból  
mindörökre. (37.)

E vers alapján a világ olvashatatlansága nem egyebet jelent, mint az, hogy a dolgok összefüggéseikben nem vagy mindenesetre nehezen adják meg magukat az értelmezésnek. Minden dolog természete kettős, egyfelől látható, érezhető, ám nyilvánvalóan minden mögött ott van egyfajta mögöttes tartalom, ha úgy tetszik, transzcendens, amit az ember nem, vagy csupán közvetetten, sokszoros közvetítés által képes megérteni, ily módon mire eljutna magáig a megértésig, a dolog lényegi tartalma talán el is sikkad, de mindenesetre csupán sokszorosan torzítva válik érthetővé. Egyetlen út a világ *olvasásához* talán az lehet, miként a vers is sugalmazza, ha a szubjektum kilép önmagából, elidegenedik önnön identitásától. Ezen önmagán kívül helyeződés, extázis keretében pedig talán – persze talán csupán időlegesen, annak ellenére, hogy a Celan-vers világában mindez mindörökké érvényesként deklarálódik – képes megélni bizonyos közvetlen, de legalábbis a sokszoros medialitásnál közvetlenebb tapasztalatokat. Olyan tapasztalatokat, melyekhez talán csak a művészet juttathatja az embert. Ez persze csupán az *Unlesbarkeit* kezdetű vers egy lehetséges olvasata, melynek igazság-érténye pusztán lírai keretek között, a vers költői valóságában lehet elfogadható, s részint hangsúlyozottan ellentmond azon hermeneutikai alapvetésnek, mely szerint nem létezhet megértés közvetítettség, medialitás nélkül. Elképzelhető persze az az előbbivel voltaképpen ellentétes olvasat is, mivel a versben a grammatikai viszonyok korántsem egyértelműek, mely szerint épp az ember önmagán kívül helyezkedése, saját identitásától való elidegenedése az olvashatatlanság oka.

Egy további érdekes aspektus lehet, hogy a versszövegek ugyan önmagukra is referálnak, ugyanakkor bizonyos valóságreferenciával is bírhatnak. Ismert tény, hogy többek között a történelem is az írott szövegek médiumán keresztül ismerhető meg elsősorban – Paul Celan egyes versei pedig nem egyszer utalnak mind a költő személyes élet-eseményeire, mind pedig az európai történelem olyan szörnyű fordulataira, mint a holokauszt és a második világháború, melyek a celani költészet hermetizmusa ellenére mégis e líra alapélményének tekinthetők.

A vers némely esetben nem csupán önnön valóságának hordozója, hanem történelmi, emberi, nem teljes mértékben fikcionális események megörökítője és médiuma. Ez persze nem csupán Celan költészetére, hanem szinte minden lírai költő életművére igaz, Celan életművén belül azonban számos esetben különleges hangsúlyt kapnak bizonyos életrajzi és történelmi események, pl. a *Todesfuge* – *Halálfüge*, az *Engführung* – *Szűkmenet* vagy a *Tenebrae* című versekben, melyek nem csupán önnön fikcionalitásukat, imaginárius költői valóságukat, de a holokauszt borzalmas történelmi igazságát is közvetítik felénk, talán jobban hozzásegítve a szenzitív befogadót annak megértéséhez, milyen utakra is téved időnként az emberi történelem.

A medialitás kapcsán ugyancsak figyelemre méltó jellegzetessége egyes Celan-verseknek az intertextualitás, mely által nem csupán a saját tartalmukat közvetítik az olvasó felé, de történetileg visszanyúlnak más szerzők más műveikhez – mediális módon, többszörösen közvetítve jelennek meg a világirodalom más művei, főként a német irodalom alkotásai, példának okért Rilke vagy Hölderlin, de akár más nemzetek költői, Appolinaire vagy Oszip Mandelstam bizonyos verseinek sorai is, sok esetben nem csupán indirekt utalások szintjén, hanem változatlanul, vendégsszövegekként. Elgondolkodtató persze, mennyire képes észlelni az olvasó ezen mediális, intertextuális módon megjelenített irodalmi szövegeket bizonyos esetekben, hiszen nem teljes művek, pusztán részletek kerülnek idézésre, közvetítésre, melyek mögött ott a továbbolvasandó műegész, a közvetítettség azonban kétségtelenül fontos szerepet játszik az intertextuális idézetek esetén is – az irodalmi szöveg tehát bizonyos esetekben válhat egy másik irodalmi szöveget közvetítő médiummá is.

Talán elfogadhatónak tűnhet az az állítás is, mely szerint az írásmű, az irodalom egyfajta részesülés abban, ami egyébként véglegesen megvonná magát tőlünk. A múlt művészete a medialitás, a materiális reprezentáció által képes a jelen emberének szükségleteit szolgálni (38.) – elgondolva persze mindezt részint Gadamer nyomán –, ez nyilvánvaló-

an csak bizonyos médiumokon keresztül lehetséges, hiszen az ember történeti létező, az időből – sem a történeti időből, sem pedig a műalkotás idejéből – nem képes kilépni, élete pedig nyilvánvalóan véges. Bizonyos művek időben állandó létezők, médiumaik hiába változnak folyamatosan, ily módon tehát – még ha ezt talán nem is illik tudományos keretek között kimondani – valamilyen módon transzcendens, tehát időn kívüli és örökkévaló szubsztanciák.

Az irodalmi, főként a költői szöveg eminens példája lehet annak, hogy lényege szerint nem válasz valamely kérdésre, hanem a valós dolgok megjelenítése és az imaginárius ábrázolása. (39.) A vers, a lírai költemény műalkotás és médium sokat vizsgált és vitatott, ellentmondásos viszonyának egyik mintaszerű esete. A líra adott esetben nem pusztán egy műfaj, hanem a műfaji sémák átlépésének egy sajátos módja. (40.) A lírai alany identitása problematikus, hiszen a lírai művek befogadjának feladata – szemben bizonyos epikai művek befogadásával – nem egy szubjektummal való azonosulás, hanem egy bizonyos szerep átvétele. A lírai alany egyfajta identítasalakzat, de semmiképpen sem valakinek a konkrét, valós identitása, az olvasó pedig ezáltal képes egyfajta komplex identitás megtapasztalására. (41.) Az írott szövegeken és az irodalmon belül a líra sokkal többet közvetít az olvasó felé, mint pusztán önmagát. A „te”, a megszólított második személy mindig többértékű, hiszen egyrészt lehet a lírai alany önmegszólítása, másrészt pedig szólhat egy tényleges másik megszólítotthoz is, bírhat egyfajta interszubjektív jelleggel. Elképzelhető nézőpont az is – főleg Celan kései verseinek önreflexív jellegét figyelembe véve – hogy a versen keresztül már nem is a lírai alany szól a befogadóhoz, hanem tulajdonképpen maga a szöveg a lírai szubjektum. Beszélő és kimondott tartalom, médium és üzenet ily módon bizonyos keretek között képes eggyé válni, ezáltal pedig a közvetítettség mértéke, a közlő és befogadó közötti távolság valamennyire lecsökken. Még amennyiben a versszöveg önmagában nyelvi megnyilvánulás, tehát nyelvi médium által közvetített valami, a lírai költeményben a mű *műszerűsége*, irodalmisága a

nyelvi médium minden egyes dimenzióját átítatja (42.), a lírai szövegek ily módon – adott esetben McLuhan nyomán elgondolva – képesek eggyé válni az őket hordozó nyelvi médiummal, így valamennyire közvetlenebbül képesek a befogadóhoz szólni, még akkor is, ha a medialitás önmagában nem kerülhető meg – és persze nem is biztos, hogy feltétlenül meg kell kerülnünk, a költészet azonban időnként mégis mintha éppen erre tenne kísérletet.

### ***Optikai és elektronikus médiumokra történő lehetséges utalások a Fadensonnen című költemény tükrében***

Mint azt fentebb beláttuk, tulajdonképpen maga az írás, az írott / nyomtatott szövegek optikai médiumnak tekinthetők, ez voltaképp csupán elemzői megközelítés kérdése. Paul Celan költészetének egyes darabjaiból kiolvasható, hogy az írott, azon belül az irodalmi szövegek egyfajta elsődleges médiumnak tekinthetők – legalábbis a költő számára –, amelyek olyan tartalmakat képesek hordozni és közvetíteni, amit a beszélt nyelv bizonyára nem, vagy legalábbis nem elég pontosan és szabatosan.

Meglátásom szerint azonban a költő egyik ismert versében utalást találhatunk napjaink technicizálódó kultúrájára és elektronikus, optikai médiumaira is, ezen állítást pedig nem más, mint a *Fadensonnen* – *Fonálnapok* kezdetű jól ismert költemény egyfajta medialitás felől lehetséges újraolvasása alapján támasztható alá.

#### **FONÁLNAPOK**

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: van

még dalolnivaló

az emberen túl is. (43.)

A fenti vers nyilvánvalóan a többi hermetikus versszöveghez hasonlóan számos olvasatot megenged az értelmező számára, noha az olvasatok száma nyilván nem végtelen, hiszen feltételezhető, hogy minden szabad interpretációs megközelítés ellenére minden műalkotás bír valami olyan értelemegésszel, immateriális materialitással, melynek révén a művészi alkotás nem minden esetben adja meg magát az interpretáció önkényének (44.), sőt, talán maga a *Fadensonnen* is olyan költői szöveg, melynek retorikája ellenállást tanúsít az önkényes interpretációnak.

A mindössze hét rövid sorból álló vers recepciótörténete folyamán már többször próbatétel elé állította az értelmezőket. Felvetül többek között annak lehetősége is, hogy a szöveg nem többről szól, mint a költészet transzcendens voltáról, s az emberen túl elénkklendő dalok nem mások, mint azok a transzcendens tartalmak, amelyeket csak a művészet, azon belül is a költészet képes kifejezni. (45.) Ezzel párhuzamosan nyilván lehetséges a vers egyfajta ironikus olvasata is, mely szerint egyáltalán nem létezik már semmi az emberen túl, a transzcendencia elérése többé nem lehetséges, a lírai szubjektum pedig pusztán ezen ironizál (46.), a vers záró állítását ily módon semmiképp sem szabad komolyan vennünk.

A *jenseits der Menschen*, az emberen túlról szóló dalok jelentetik egyúttal a transzcendens, metafizikai világot – akár az ideák világát, akár az alvilágot (47.) –, de adott esetben az is lehetséges, hogy e dalok úgy szólnak az emberen túl, hogy az ember maga pusztán a fizikai világból tűnt el.

Elképzelhető-e, hogy Celan verse nem pusztán a transzcendens, emberen túli létezőkről, hanem a költő saját korának és napjaink rohamosan fejlődő technikai médiumairól (is) beszél? Nyilván nem dönthető el egyértelműen, a szöveg ez a fajta megközelítése mennyire önkényes vagy legitim interpretáció, lényegét tekintve azonban, amennyiben Paul Celan költészetét a medialitás aspektusából igyekszünk vizsgálni, mindenképp érdekes lehet.

A vers kezdetéből kiindulva a költői szöveg *fonálnapokat* (az égbolt felhőin fonálszerűen áttörő napsugarakat?) *láttat* az olvasóval, a szürkésfekete pusztaság felett. Természeti kép, tájkép tárul a befogadó elé, tehát a költői szöveg elsősorban a látványra, az olvasói szem előtt megképződő, imaginárius, a szöveg, mint optikai médium által közvetített látványra épül. Ahogyan haladunk előre a szövegben, *fa-magas gondolatot* olvashatunk / láthatunk, amint *fényhangot* – *Lichton* fog. Tehát a (feltehetőleg magasztos, burjánzó) emberi gondolat *fényhangba*, egy egyszerre optikai és akusztikus médiumba ágyazódik, ágyazza be

önmagát. A *Lichtton* a német nyelvben nem csupán Celan költői neologizmusa, hanem egy létező technikai médium elnevezése, a filmgyártásban használatos szakkifejezés.

A *Lichtton*-technika lényege abban áll, hogy a levetített filmtekercshez hangot rögzítő magnéziumszalag is csatlakozik, ezáltal az optikai és az akusztikus anyag egyszerre kerül közvetítésre a befogadó felé, a mozikban vetített hangosfilmek lényegében még ma, a digitális technika idején is erre a technológiai megoldásra épülnek, mely nyilván már Celan korában, a XX. század közepe táján sem számított különösebben újkeletűnek. (48.) Az emberi gondolat tehát a vers sugalmazása szerint lényegében *filmre kerül* – egyszerre közvetíti fényhatás, optikai médium, és hanghatás, azaz akusztikus médium. A kettő együttes használata pedig napjaink elektronikus médiumaira, pl. a televízióra, a DVD-re vagy az internetre, hogy csak a köznapibbakat említsük, különösen jellemző. Vajon elképzelhető-e, hogy e fényhangot fogás lényegében azonos lenne az emberen túli dalokkal, vagy legalábbis a gondolat e fényhangot fogásból következne, hogy léteznek dalok az emberen túl is? Ennek kapcsán kiemelhető a vers nyitása és zárata közötti összefüggés talánya. A legújabb Celan-kutatások szerint a *fonálnapok* - *Fadensonnen* és a *fényhang* - *Lichtton* kifejezések, habár a *Lichtton* szó a németben magában is létezik, egy-egy többszörösen összetett szó egy-egy elemének elvonásából keletkeztek. A kezdőszó ugyanis egy *fonálnapmutató* - *Fadensonnenzeiger* nevű XVII. századi napóraszerű szerkezetre utal (49.), a *fényhang* pedig, mint az fentebb már említésre került, egy filmtechnikai fogást (*Lichttonverfahren*) takar. Így mindkét kifejezés az emberi vonatkozású elemet mellőzi, két technikai médium nevéből származnak, ily módon az ember irányítása alól kicsúszott, csupán a technikai médiumok által dominált világra is utalhatnak. Maga a *Lichtton*-technika feltalálója egyébként a gépi beszéd létrehozásával is foglalkozott, mindez így a nyelvnek, a szövegnek az embertől független mivoltát is jellemezheti. (50.)

Feltételezhetjük tehát, hogy itt nem csupán arról van szó, hogy a költészet és a művészet képes olyan transzcendens tartalmakat megfogalmazni és közvetíteni az ember felé, ami más által nem közvetíthető, hanem arról is, hogy az emberi gondolat többé nem, vagy nem pusztán embertől emberhez ér el? Az elektronikus médiumokon keresztül az eredetileg emberi szó bekerül egy olyan adott esetben már önirányításra is képes, az ember által uralhatatlan rendszerbe, ahol tulajdonképpen már *az emberen túl* jut el, egy olyan, pusztán médiumok hálózata által létező, uralhatatlan imaginárius világba, ahol az emberre már nincs is szükség. Emberen kívülre, az emberen túlra kerül, ahol már maga az ember és az emberi definíciója sem teljesen világos többé.

A mediális kultúrtechnikák és az elektronikus technikai médiumok rohamos fejlődése a XX. században gyökeresen új tapasztalatokhoz juttatta az embereket, ez a modern korban pedig nyilvánvalóan az irodalom, a költészet átforgalmazásához is vezetett. (51.) Megjelentek a mechanikus önlejegyző rendszerek, a diskurzusok megsokszorozódtak, az emberi kultúra mediális, sokszorosán, ráadásul technikai médiumok által közvetített jellege miatt már az sem tisztázott, hogy az üzenetek – amennyiben vannak még egyáltalán – kihez is szólnak. A mediális változások nyilvánvalóan az irodalom területén is változásokat hoztak, Celan sokat idézett verse pedig talán e változások lenyomatának is tekinthető.

Többek között Friedrich Kittler is leszögezi, hogy értelem nem lehetséges fizikális hordozó, azaz médium nélkül, tehát az emberi világ, a kultúra szükségképpen közvetített. A közvetítésbe azonban szinte mindig belekerül a Shannon által bevezetett zajfogalom, a végtelenül sokféle esetleges zavaró tényezők összessége. (52.) A költészet azonban az a – feltehetőleg legtisztább – a lejegyzett, írott / nyomtatott szövegek közül, amelyet természetéből fakadóan nem szabad zajnak terhelnie. A költészet lényege éppen abban áll, hogy saját elemeit önreferenciális elemekként hozza létre, többek között a Jakobson-féle jól ismert kommunikációs modell volt az, mely a jel és a zaj távolságát a lehető legna-

gyobbra emelte. A költészet tehát olyan médium, a kommunikáció olyan formája, mely védekezik a zajok, az üzenetet torzító, a közlést megzavaró tényezők ellen. Ha figyelembe vesszük Celan lírájának hermetizmusát és azt, hogy szövegei minden bizonnyal kívül kívánják helyezni magukat téren és időn – tehát minden csatornán, amit zaj terhelhet –, akkor ez a törekvés nyilvánvalóan megtalálható a költő számos versében.

Ennek ellenére korunk kultúrájában zajok tömkelege árnyékolja be a kommunikációt. A zaj ma már technikailag manipulálható, sőt, magát a zajt, melynek végtelen számú megjelenési formája lehetséges, is használhatják szándékosan torzított, titkos üzenetek közvetítésére, miként az már jó ideje megfigyelhető a titkos katonai híradástechnikákban. (53.) Jel és zaj viszonya lassanként elmosódni látszik, mióta manipulálhatóvá vált – s amióta a matematikai alapú hírközlő technikák a zaj természetét is képesek megváltoztatni, akár addig a messzire vezető következtetés is eljuthatunk, hogy egyes médiumok címzettjét ma már nem biztos, hogy egyáltalán embernek hívják. (54.) Ez lényegében összeegyeztethető lenne Celan-versének azon irányú értelmezésével, hogy az emberen túl megszólaló dalok címzettjét már szükségképpen nem nevezhetjük embernek.

Napjaink egyre erősebb technicizálódása, az elektornikus és optikai médiumok térhódítása arra enged következtetni, hogy saját érzékeinkről is pusztán médiumok útján rendelkezhetünk bármilyen tudással. A művészet és a technikai médiumok alapján véve nem másra szolgálnak sok más egyéb mellett, mint az érzékszervek megtévesztésére. Korunk technikai médiumai – a költészethez, a celani lírához, és akár a fent idézett vershez hasonlóan – fikcionális világokat, illúziót képesek teremteni, ráadásul némely esetben olyan tökéleteset, hogy még a valóság definíciója is kétségesse válhat. (55.) E médiumok főleg optikai, és csak másodsorban akusztikus közvetítő eszközök, hiszen napjainkra az ember számára a látás általi, képi felismerés a meghatározó. A képben való felismerés és ön-felismerés, főleg még gyermekkorban, képes

örömet okozni az ember számára. Ez pedig odáig is elvezethet, hogy az optikai felismerés által maga az *én* jön létre, képződik meg, ráadásul az imagináriusból (56.), amelyről közvetítettsége révén nem mindig tudjuk eldönteni, vajon még saját valóságunk részének tekinthető-e.

Celan verse a film médiumával összefüggésben utalhat a művészet huszadik századi technicizálódására, ezáltal pedig radikális átalakulására is. Itt okvetlenül eszünkbe juthat Walter Benjamin nevezetes esszéje is, melyben a szerző talán némi aggodalommal hívja fel rá a figyelmet, hogy bizonyos műalkotások technikai reprodukálhatósága (főként a vizuális médiumok, állókép és mozgóképek esetében, mindez igaz lehet persze a korlátlanul utánnymozható irodalmi műalkotásokra is) radikálisan átalakította műalkotás és befogadó viszonyát, illetve gyökeresen repositionált bizonyos műalkotásokat. Egyes vizuális alkotások elvesztették egyediségüket, ezáltal pedig eredetiségüket is. Tömegesen reprodukálhatóvá és hozzáférhetővé váltak, ily módon fosztva meg a mindenkor befogadót az egyediség tapasztalatától, ezáltal pedig az egyedi, "itt és most"-tal rendelkező műalkotásokhoz (festmény, szobor, kézíratos irodalmi mű, stb.) viszonyítva a reprodukálható és reprodukált alkotások értéke is megkérdőjeleződni látszik. Még csak nem is kell valamiféle negatív utópiára gondolnunk, amelyben már emberek sem léteznek, s ezért szólnak azok a bizonyos dalok az emberen túlról. Ha figyelembe vesszük Celan privatív művészetszemléletét, melyet többek között a Meridián-beszéd alapján feltételezhetünk, illetve azon állítását, mely szerint minden vers, minden irodalmi mű egyszeri és megismételhetetlen alkotás (persze egy magasabb értelmezési szinten, nem beszélve az utánnymozás lehetőségéről), talán olvashatjuk a *Fadensommen* kezdetű verset úgy is, mint a művészet fogyasztási tárggyá való degradálása, elszemélytelenítése és elszemélytelenedése elleni költői tiltakozást is. A megváltozott technikai-mediális tér természetesen már a szöveg írásának idejében, az 1960-as években is létezett, sőt, Európában voltaképpen ekkor kezdett elterjedni amerikai mintára a tömeges fogyasztói kultúra és a populáris kultúra. A film Benjamin

szerint is megkísérli megteremteni a közvetlenség illúzióját, azaz a medialitás egyfajta kiiktatását, ám amit létrehoz, az tulajdonképp paradox módon nem egyéb, mint még nagyobb fokú technikai közvetettség. A film, mint a művészet egy formája és médium ebből kifolyólag manipulatív is, hiszen saját közvetettségét igyekszik elfedni. (57.) Lehetőséges, hogy az emberen túlról szóló dalok pusztán arra utalnak, hogy az ember még létezik ugyan, ám a művészet lassanként – részben a technikai reprodukálhatóság és a tömegesség nyomán – személytelenné válik, egy olyan térben megnyilvánulva, ahol többé már nem az ember és a személyesség, pusztán a személytelen, az egyéni emberen túli fogyasztás és tömeges utángyárthatóság a fontos.

Az optikai és elektronikus médiumok a történeti múlthoz képest teljesen újszerűen kezelik a szimbolikus tartalmakat. Míg az emberi test a maga saját materialitásában még a valósághoz tartozik, a médiumok egyre inkább az imagináriust, a nem-valós létezést testesítik meg és hozzák közelebb az emberhez, ugyanez pedig minden bizonnyal Paul Celan fenti verse nyomán is elgondolható. A technicizálódásról és az újfajta médiumok megjelenéséről persze talán oly módon érdemes beszélni, hogy nem mondunk felettük értékítéletet, habár e túlzott technicizálódás és az ember, mint olyan eltűnése, a gondolat, az üzenet emberen túlra kerülése egyfajta negatív utópiát is sejtethet a *Fadensonnen* kezdetű vers nyomán is. Nem elfelejtendő az sem, hogy a Celan-versben egy erős költői látvány, egy szürkésfekete (hamuvá égett?) pusztaság tárul elénk, amely felett ugyan még ott süt a nap, de ahol már pusztán fényhangot fogó gondolatot láthatunk – embert azonban semmiképp. Ennek kapcsán vethető fel az a gondolat, hogy a túlzott technizálódás révén a (materiális) emberi kultúrában olyan törvényszerűségek szabadulnak el, melyeket az ember többé nem képes uralni. A kultúra tragédiája éppen abban állhat, hogy bizonyos idő elteltével (értve ez alatt főként a szellemi, nem csupán a materiális kultúrát) önmagát számolja fel, a legfőbb veszélyt önmaga számára önmaga jelenti, nem pedig valamely külső tényező. (58.)

### *A vers, mint identitást kifejező médium*

Dolgozatom jelen szakaszában megkísérlem újraolvasni a szerző néhány kései versét a medialitás irányából, kísérletet téve arra, hogy rámutassak, miként viselkedhet egy irodalmi szöveg valamely identitást kifejező médiumként. Habár elterjedt vélekedés, mely szerint a lírai szövegekben megszólaló költői beszélő pusztán generált identitásalakzat, de mindenesetre a mai irodalomtudományi gondolkodás főbb irányai szerint immár semmiképp sem mosható össze naiv módon a szövegeket létrehozó szerzői szubjektum életrajzi énjével, úgy gondolom, egyes specifikus versek Paul Celan költészetén belül talán képesek identitást kifejező médiumként megnyilvánulni. Identitás alatt értem Celan lírájának egy ellentmondásos és sokat vitatott pontját, a zsidó identitás kérdését. Kétségtelen, hogy Paul Celan, a szerző életrajzi személye bírt valamiféle zsidó identitással, melyhez haláláig meglehetősen ellentmondásosan viszonyult. Ezen identításra utaló nyomok ugyanakkor megjelennek egyes verseiben is, ily módon pedig talán nem túlzás azt állítani, hogy bizonyos versek költői beszélője is rendelkezik zsidó identitással. A versszövegek ebből kifolyólag médiumként viselkedve fejezik ki, tehát *közvetítik* a költői beszélő identitását a szenzitív befogadó felé. Az identitás közvetítése esetén nyilván többszörös közvetítettségéről beszélhetünk, hiszen egyrészt a versszöveg, mely nyilván nem teljes mértékben azonos önnön nyelvi, kimondott vagy leírt formájával, a nyelv médiuma által kerül közvetítésre, ugyanakkor maga is médium, hiszen tartalmakat, jelen esetben a megszólaló költői szubjektum identitását is közvetíti. A holokausztot átélt költői szubjektum, s egyáltalán maguk a traumát megélt és túléltek emberek visszavonhatatlanul a holokauszt médiumává váltak, ily módon a zsidó identitás és a holokauszt tapasztalata többé nem választható el szorosan egymástól. (59.) A többszörös közvetítés természetesen jó példa McLuhan azon, mára szállóigévé vált állítására, mely szerint minden médium tartalma egy másik médium.

Úgy vélem, Celan egyik kései verse, a *Nah, im Aortenbogen* kezdetű költemény kiválóan alkalmas arra, hogy a zsidó identitás medialitása felől kísérleljük meg olvasni:

**KÖZEL, AZ AORTA-ÍVBEN,**  
vérragyogásban:  
a csillogó szó.

Ráhel anya  
nem sír többé.  
Keresztülvitték  
az elsiratottak között.

Némán, a szívtartériákban,  
megkötözetlenül:  
Civ, a fényesség. (59.)

A *Nah, im Aortenbogen* – *Közel, az aortaívben* kezdetű kései Celan-vers két olyan motívummal indít, melyek Paul Celan költészetének meghatározó motívumai – ezek pedig a szív és a szó. Az aortán átfolyó vér ragyogásában mintha a szó ragyogna fel – feltehetőleg szent szó, isteni szó.

A következő strófában explicit bibliai utalás kerül a versbe – Ráhel, Jákob felesége, József és Benjámín anyja, az Ószövetség egyik emblemikus nőalakja, a zsidó nép egyik ősanja. Azonban *Ráhel anya* (Celan valószínűleg rájátszik a Ráhel név eredeti, héber jelentésére is, hiszen a szó valaha nőtény bárányt, anyajuhot jelentett) nem sír többé, hiszen keresztülvitték az elsiratottak között – ezt talán úgy lehet értelmezni, hogy ő maga is halott, azaz az elsiratottak, a halottak köré került, de persze azon értelmezés is megengedett, hogy miután látta azokat, akiket már elsirattak, elvesztésükbe beletörődik és többé nem siratja őket tovább.



A rövid költemény utolsó strófájában ismét megjelenik a szív szimbolikája, és a szívartériákban, megközelíthetetlenül, transzcendens módon, ebben az emberi világon túli térben ott van *Civ, a fényesség*. A *Ziv* vagy *Civ* a zsidó misztikában az isteni fényesség, Isten fény által való megjelenésének elnevezése. A fényen keresztül Isten üzenhet az embernek, vagy pusztán kinyilatkoztathatja saját létezését.

A vers három kulcsmotívuma a szív, Ráhel anya, és *Civ*, az isteni fényesség. De vajon milyen kapcsolat fedezhető fel e három elementum között? A vers kezdetén és végén megjelenő aorta és artéria lehet akár magának Ráhel anyának a szíve is – e költői világban a vérkeringés, a ciklikusság válik meghatározóvá. Ráhel anya nem sír, sirat többé, miután keresztülvitték / körbehordozták az elsiratottak között, és akár egyé vált velük, akár csupán látta őket, szembesült velük, mindenképpen békesség lett úrrá rajta. A szívben kigyúl az isteni fényesség, melyen keresztül Isten talán magához emeli a zaklatott lelkű, hányatott sorsú embert, legyen az akár a Biblia egyik asszonyalakja, akár a zsidó nép, akár az ember általában.

Túlzás volna-e azt feltételezni, hogy a fent idézett versből kiolvasható egyfajta megváltás iránti vágy, vagy a megváltás előrevetítése? Az isteni fényesség mindenképpen Isten saját, pozitív, reménykeltő megnyilatkozása. A szív pedig az a hely, ahol a zsidó-keresztény hagyomány szerint Isten mindenképpen *lakozik, jelen van*. Ha pedig a szívben, a ciklikus vérkeringés központjában kigyúl az isteni jelenlétet jelölő fénysugár, az már egy lépés lehet a megváltás felé. Akár a holokausz, akár általában a zsidó nép és az emberiség tragédiái után, de egy-egy Celan-vers erejéig, e költészet általában nyomasztó, világvégi tájakat megjelenítő képalkotása ellenére időnként mintha felvillanna az optimizmus, a megváltás lehetőségében való hit is. E megváltás persze történhet sokféle módon, hiszen már semmi sem ugyanaz, mint ama bizonyos történelmi-eszmetörténeti esemény előtt volt – ám *Civ*, az isteni fényesség akkor is jelen lehet a szívben, és amíg ott fényeskedik, zsidó és nem-zsidó embereknek egyaránt reményt adhat a megváltásra.

Ugyanebbe a gondolatmenetbe illeszkedik talán egy másik, kései Celan-szöveg, a *Du mit der Finsterzwille* kezdetű vers:

**TE A SÖTÉTSÉGPARTTYÁVAL,**  
te a kövel:

Örök éj van,  
világítok önmagam mögött.  
Teríts le gyorsan,  
komolyodjunk  
meg végre. (60.)

Fenti vers a *Schneepart – Hószólam* című kötetben került jelent meg, 1971-ben, Celan halála után. A szöveg elején azonnal megjelenő megszólítás, mint Celan kései verseinek többségénél, meglehetősen megnehezíti az interpretációt. Nem tudni, a lírai beszélő kit is szólít meg, ki az a körülírhatatlan valaki, aki ott áll a vers terében a „sötétségparittyá”-val és a „kö”-vel, ki az, akinek le kellene terítenie a lírai beszélőt.

A parittyá és a kö szimbolikája azonban minden bizonnyal nyilvánvaló – eszünkbe idézheti az Ószövetséget, azon belül is Dávid és Góliát történetét. Ez pedig egyértelműen a zsidó-keresztény kultúrkör bevonódása a vers világába – de vajon a bibliai Dávid király volna az, akinél *sötétségparittyá* és kö van, a megszólaló lírai beszélő pedig szimbolikusan Góliátnak, leterítendő ellenfélnek tekinti önmagát?

Aligha dönthető el egyértelműen, mit is akar megfogalmazni ez a mindössze néhány soros, enigmatikus költemény, annyi azonban szinte biztos, hogy valamilyen módon Dávid és Góliát bibliai története idéződik meg, kerül újrafogalmazásra, újraelbeszélésre a vers szövegében.

Azonban szó sincs többé küzdelemről – a parittyá anyaga is maga a *sötétség*, a lírai beszélő / Góliát megszemélyesítője azt kéri a feltehetőleg a sötétségből kibontakozó, kezében is sötétségből készült parittyát tartó alaknak, hogy végezzen végre vele, forduljon végre ko-

molyra a beszélő szerint minden bizonyos látszólag nevetséges, ironikus helyzet. A viszonyok teljesen a visszájukra fordulnak – Góliát tudottan nem zsidó, hanem filiszteus, egy a zsidó nép ellen törő másik nép fia, aki egy ifjú izraelita hős, Izrael későbbi királya által győzetett le. Itt azonban mintha nem a homályból kibontakozó, a sötétséget megtestesítő alak lenne a pozitív figura – persze nem tudhatjuk azt sem, a megszólaló, megtört, leterítését is szinte líraiatlan tömörséggel, hermetizmussal megfogalmazó beszélő maga mennyire *pozitív* figura, illetve mennyire van még értelme ennek a kategóriának a baljós, világvégi tájakon játszódó kései Celan-versekben.

Az egyetlen referenciális pont, ami a verset a valósághoz, az európai / emberi kultúrához köti, az a parittya és a kő, illetve az általa való leterítés, leterítettetés szimbolikája. Ha feltételezzük, hogy a történelem gyászos eseményei után szinte minden a visszájára fordult, az is elképzelhető, hogy Góliát harc nélkül, önként kéri saját leterítését, azaz elpusztítását. Ha pedig minden inverz módon, önmagából szemantikai értelemben kifordítva jelenik meg, akkor még az is elképzelhető, hogy Góliát a *zsidó*, és éppen Dávid, egyfajta ellen-Dávid az, aki a zsidó nép ellen tör a sötétségből kibontakozva, sötétségből való fegyverekkel. A zsidó népet megtestesítő költői beszélő, ez az ellen-Góliát azonban nem harcol, hiszen már megszokta üldöztetését – nem ellenáll a halálnak, inkább egyfajta cinikus kiállással kéri a felbukkanó fenyegető árnyalakat, hogy legyen végre vége, terítse le végre valahára.

Nem elhanyagolható persze, hogy a lírai beszélő az „örök éj”-ben, a körülötte gyülekő sötétségben, mindannak dacára világít, önnön maga mögött, mintegy utolsó fényként egy olyan világban, ahol már csak a sötétség létezik. Ekkor lép a képbe az a bizonyos *te* a sötétségből való parittyával és kövel, akinek a beszélő, aki maga is körülhatárolhatatlan, mintha téren és időn kívül állna, létezne, minden fenntartás nélkül megadja magát. Ez az a pont, ahol már nincs értelme küzdeni semmiért és semmi ellen – sem a zsidó népért, sem az általános emberi értékekért, sem önmagunkért, hiszen minden átértékelődött. Aki túlélte,

azért is eljön előbb-utóbb a sötétségből az a bizonyos, meghatározhatatlan személy, akár a halál szimbolikus megtestesítője, akár valamiféle ítéletvégrehajtó alak – a túlélő azonban harc nélkül, ám valahogy mégis büszkén adja meg magát a sorsának.

Akár a zsidósors, akár az általános emberi végzet beteljesülése ez, mindenképpen mintha szükségszerű lenne. Celan lírai beszélője azonban elébe megy a *sötétségparittyának* és a kőnek, hacsak nem ő maga *hívja* magához a sötétségből való, metaforikus ítéletvégrehajtót, aki elől már esze ágában sincs többé menekülnie.

De lássunk egy következő, szintén kései Celan-verset, a *Mandelnde* kezdetű szöveget, mely olyannyira tekinthető a zsidó identitást közvetítő szövegnek, hogy maga a németül íródott szöveg egy héber szóval, intertextuális idézettel zárul:

**MANDULÁSODÓ**, te csupán félig beszélő,  
a gócból kitörve átremegtél mindenben,  
téged  
várattalak meg,  
téged.

Nem  
volt(am) még  
megfosztva szemétől / szememtől,  
megfosztva töviskoronámtól a dal csillagzatában / homlok(zat)ában,  
mely kezdetét veszti:  
*Hachnissini.* (61.)

A *Mandelnde* kezdetű kései Celan-vers 1973-ban, a *Zeitgehöft* kötetben, a szerző halála után került publikálásra. A *mandelnde* szó feltehetőleg neologizmus, körülbelül *mandulásodót* jelenthet, mint a nyilvánvalóan szemantikailag nem egészen pontos fordításban, azonban a tö utalhat akár az orosz költőre, Oszip Mandelstamra is, aki, mint az köz-

tudott, Celan lírájára számos más szerzővel egyetemben mély hatást gyakorolt. Hangsúlyozandó persze, hogy a megszólított *Mandelnde* nőnemű alak, ez persze még mindig nem zárja ki a Mandelstamra történő utalást. Elképzelhetőnek látszik az is, hogy e vers megszólítottja – paradox módon – nem más, mint maga Isten. Először is hangsúlyozandó, hogy Celan lírájában számtalan helyen megjelenik egy körülhatárolhatatlan, imaginárius nőalak (?), aki számos elemző szerint azonosítható akár a költő meggyilkolt édesanyjával, akár egy sosem létezett, ám vágyott lánytestvérrel, sőt, a hímnemű és nőnemű megszólítottak alakjai olykor körülhatárolhatatlanul egymásba folynak, úgy akár paradox módon e nőnemű melléknévi igenév is valóban utalhat a nagy orosz költőelődre, Oszip Mandelstamra, implikálva a Mandelstamhoz hasonlóvá válást, amely talán egyfajta apoteózist, megistenülést is magában foglal. Mindazonáltal itt a Mandelstam-utaláson túl minden valószínűség szerint a beszélő Istent is megszólítja, a megszólítás nőnemű alakja pedig azzal magyarázható, hogy a zsidó misztika hagyományában, melyet Celan többek között Martin Buber közvetítése révén jól ismert, létezik Istennek egy nőnemű / feminin megtestesülése, a *Sekhinah*, mely megtestesülés Isten anyához és / vagy szerető nővérhez hasonlóan óvja, emeli magához embert. (62.)

Ezzel együtt persze nehéz lenne egyértelműen megállapítani a vers megszólítottjának kilétét – vajon ki az, aki átremegett mindenben, s akit a lírai beszélő megváratt? Mint Celan legtöbb kései versében, a megszólított személy kilétére valószínűleg nincs egyértelmű válasz. Feltételezhetünk egy képzeletbeli megszólítottat, akinek személye tulajdonképpen nem is lényeges, de szó lehet akár önmegszólításról is. A második strófában a *war* utalhat akár a beszélőre magára (ich war...), de akár egy ismeretlen harmadikra is – a töviskoronára való utalásról (unverdornt – kb. töviskoronájától megfosztva) eszünkbe juthat akár maga Jézus is, a dal csillagzatának/homlokzatának említése után pedig egy héber szó következik: *Hachnissini*, s itt találunk egyértelmű utalást a költő / lírai beszélő zsidó identitására. Az idézett szó jelentése kb.

„bocsáss be”, „engedj be”, és nem más, mint egy 1905-ös keletkezésű zsidó műdal kezdősora, melynek szerzője Chaim Bialik ukrán-zsidó költő.

Kérdés persze, miért pont ezt az idézetet választotta Celan költeménye zárósrául, illetve pontosan milyen közönségnek / befogadónak is szánta azt, hiszen lábjegyzet vagy szótár nélkül igen nehéz rájönni, hogy a *Hachnissini* héberül annyit tesz, *bocsáss be*, és feltehetőleg csak egy szűk, zsidó identitással bíró vagy a zsidó kultúrkörben járatos réteg számára érthető, azt pedig feltehetőleg még kevesebben tudják, hogy Chaim Bialik szerzeményének kezdősoráról lehet szó.

A *bocsáss be / emelj magadhoz* azonban utalhat a mennybe történő bebocsáttatásra, így a *Hachnissini* sor megszólítottja feltehetőleg Isten, aki talán nem csupán a zsidók őszövétségi, de minden ember istene is egy személyben.

Lehetséges persze, hogy a versben megszólaló dal a zsidók nevében kér bebocsáttatást a mennyekbe, az elszenvedett évszázados gyötrelmekért, meghurcoltatásokért, a holokausztért és mindazért cserébe, amivel zsidó identitással, vagy akár csak zsidó felmenőkkel bíró embereknek kellett szembenézniük. Akárhogyan is, akárkinek is szól a *Hachnissini* kezdetű dal, akár az egész emberiségért, akár csupán a zsidó népért, vagy csupán az alkotókért, a költőkért, mindenképpen *felhangzik* valahol, ahol igény támad a megváltásra, a bebocsáttatásra – bebocsáttatásra onnét, ahol a holokauszthoz hasonló események zajlottak le. Bebocsáttatásra, elbocsáttatásra az emberi létezés korlátai közül, valahová, ahol végre létezhet remény az újrakezdetre, vagy akár a teljes kiürülésre, de legalábbis az emberi viszonylatok, a lassan elviselhetlenné váló létezés megszűnésére.

Egy következő, a *Die Glut* kezdetű kései vers vizsgálata kapcsán talán hasonló következtetésekre juthatunk:

## A HŐSÉG

összead minket

számárbógés közepette  
Absalom sírjánál, akár még itt is,

a Gecsemáné, amott,  
körbevéve, vajon  
ki fölé tornyosul?

A legközelebbi kapunál nem tárul fel semmi,  
magadon keresztül, kiválasztott, magamhoz emellek. (63.)

Kik is azok pontosan, akiket a *hőség összead* a fenti kései Celan-poémában? A vers világában ismert topográfiai tájak jelennek meg, mégpedig Absalom, Salamon király harmadik, apja ellen fellázadó fiának sírja (64.) és a Gecsemáné-kert, Krisztus elfogatásának helye – az Ószövetség az Újszövetség emblematikus helyszínei, Isten régebbi és újabb földi helytartójához, Salamonhoz (pontosabban annak fiához) és Jézushoz köthető pontok a Szentföldön.

Nem elfelejtendő az sem, hogy míg a Biblia hagyományos értelmezései szerint Salamon csupán *ember* volt, addig Jézus a *testet öltött Isten*, aki csak a kereszten, az emberiség bűneinek elvételéért vált emberré és halt emberi halált. A zsidó és a keresztény hagyomány itt mintha keveredni látszana, habár az Ószövetség és Salamon király alakja nem csupán a zsidó, hanem az abból később kialakult keresztény vallásnak is fontos pillérei.

A vers további részében megjelenő *legközelebbi kapu* Jeruzsálem városának az a kapuja, ahol a zsidó vallás tételei szerint a Messiás majd belép a városba – Jézus tehát nem maga volt a Messiás, csupán egy próféta a sok közül, ahogyan azt a zsidó vallás követői a kereszténységtől eltérően mai napig gondolják? S a Gecsemáné-kert vajon *ki fölé tornyosul*? Különböző teológiai hagyományok látszanak keveredni e néhány sor enigmatikus költői világában, mely maga is utalhat arra a feltevésre, hogy zsidónak lenni a holokauszt után gyökeresen mást je-

lent, mint annak előtte – nem csupán egy vallásról vagy kulturális identitásról van szó, melyet bizonyos emberek születésük vagy választásuk révén követnek, sokkal inkább egyfajta emberi *sorsról, küldetésről*.

*A legközelebbi kapunál nem tárul fel semmi* – a Megváltó tehát mégsem lép be rajta. A megváltás, ha megtörténik is, tehát nem a Messiás eljövételén keresztül fog végbe menni. Mintha ezt sugallná a vers utolsó sora is – *magadon keresztül, kiválasztott, magamhoz emellek*. Nyilvánvalóan nehéz eldönteni, ki is a vers konkrét beszélője és megszólítottja, hiszen mint Celan lírájának esetében legtöbbször, ez itt is meghatározatlan, meghatározhatatlan marad. Sejtéseink lehetnek azonban, hogy a költői beszélő hangja az utolsó sorban talán átfolyik egy másik, rajta túli hangba – mégpedig Isten hangjába. Ki volna más, aki képes lenne magához emelni a kiválasztottat? Megjegyzendő persze, hogy a német *Offene* nem egészen kiválasztottat, sokkal inkább *nyitottat*, Isten szavát meghallani képes embert jelenthet – ily módon tehát mindenki lehet kiválasztott, nem kell feltétlenül prófétai értelemben vett elhivatásra gondolni. A folyamat, ahogyan Isten magához emeli a megszólítottat, *über dich – önmagad által, önmagadon keresztül* történik, azaz nem kell többé transzcendens értelemben vett megváltást, a Megváltó eljövételét várni – a megváltás, az Istenhez való felemelkedés talán önmagunkon keresztül, önmagunk lelki tisztaságán és békéjén, Isten szavának meghallásán, *Offene*-vé, *nyitottá* váláson keresztül is elérhető. Az ószövetségi és újszövetségi, zsidó és keresztény helyszínek, motívumok kavalkádjában talán már nem is számít, ki milyen vallású, zsidó vagy keresztény, hívő vagy vallástalan – kései versében Celan, mintegy menekülésül, talán azt sugallja, hogy mint végső fogódzó, a megváltás, az Istenhez való felemelkedés, a bűnös emberi létezésből való kitörés talán mégis, minden látszat ellenére elérhető. E megváltást, felemelkedést azonban csak önmagunkon keresztül, saját lelki megtisztulásunk útján érhetjük el, ám egy teljesen transzcendens világban már önmagában ez is képes reményt adni.

Az utolsóként elemzendő, *Leuchten* kezdetű vers, mint identitást közvetítő szöveg, talán más szemszögből is rávilágít a vizsgált identitás-kérdés komplexitásaira:

**A RAGYOGÁS,** igen, ezt látta

Abu Tor,

felénk lovagolt, amint

egymásba árvultunk, az élet előtt,

nem csupán a gyökereket megragadó kezekkel –:

egy aranybója,

templommélységekből,

jelezte a veszélyt, mely végig

ott rejtőzött alattunk. (65.)

A fent idézett költemény szintén a *Zeitgehöft – Időudvar* kötetben jelent meg, immár Celan halála után, 1976-ban. A vers *ragyogással*, fényjelenséggel indít, majd a költői világ helyszíne konkretizálódik – Abu Tor nem más, mint egy zsidó-arab szomszédsági terület Jeruzsálem falain kívül, mely az 1948-as izraeli-arab háború egyik helyszínére, a senkiföldjére néz, ez a terület, a senkiföldje pedig a régi zsidó hagyomány szerint nem más, mint a Gyhenna, Énnom völgye, a Bibliában a pokollal is azonosított kultikus hely, ahol az ókorban először áldozati kegyhely működött, később itt kapott helyet Jeruzsálem szemét- és halottégető telepe, s vált a völgy állandóan égő tüzeivel a pusztulás, a kárhozat szimbólumává. Abu Tor egyébként Szaladin szultán, a Szentföldet a középkorban meghódító szeldzsuk törökök uralkodójának jóbarátja volt, azaz a ma ilyen néven ismert terület és település egy iszlám vallású történelmi személyről kapta a nevét – ily módon pedig még egy kultúra, még egy világvallás, az Iszlám is bevonódik a vers világába.

De ki is az, aki a T/1-ben megszólaló lírai beszélő felé lovagolt, mielőtt *ők egymásba árvultak* ott, *az élet előtt*? Maga Abu Tor, a történelmi személy, vagy valaki más? Talán arról lehet szó, hogy a költői beszélő a genezis előtti állapotot, a létezés előtti őállapotot említi – az ember talán már teremtésekor elárvult, de ha teremtésekor rögtön nem is, az ősbűn elkövetésekor már mindenképp. Az egymásba árvulás lehet Ádám és Éva szerelmének beteljesülése, férfi és nő egyesülése, mely azonban egyszerre árvaság is, hiszen az ember kiűzetett az Édenkertből. A *gyökereket megragadó kezek* jelenthetik a zsidó identitáshoz, az őszövségi értelemben vett zsidósághoz való visszatérést, vagy legalábbis az izraelita gyökerek felvállalását, a származással való szembenézést.

A vers második strófájában megjelenő *aranybója*, mely *templommélységekből* jelzi az odalént mindvégig meghúzódó, a feltörés lehetőségére várakozó veszélyt, minden bizonnyal valamiféle transzcendens, isteni jelenlétet jelző szimbólum.

A végig némán odalént rejtőzködő veszély – *Gefahr, die uns still unterlag* valószínűleg egy olyan esemény, mely a zsidó népet és annak létezését alapjaiban rengette meg. Lehet ez a celani líra egyik alapélménye, a holokauszt, de lehet csupán a zsidó nép ókori idők óta való folyamatos üldöztetése, melynek a holokauszt csak egyfajta betetőzése volt. Talán megengedhető az az olvasat is, mely szerint az odalént, a mélységekben rejtőzködő veszély nem csupán a zsidó népre, hanem egyetemesen az egész emberiségre leselkedett, leselkedik, s a zsidó nép pedig csupán ennek szimbolikus megtestesítője – a holokauszt, mint a második világháború részeseménye, szintén értelmezhető egyetemes emberi traumaként is. A világháború nem csupán a zsidóságot, de az egész emberiséget sújtotta, nem csupán a zsidóság, de szinte minden ember kollektív traumája volt.

Úgy vélem, Celan e soraiból kiolvasható nem csupán a konkrét, vallási vagy kulturális értelemben vett, de az egyetemes zsidóság elképzelése is – minden ember Isten kiválasztott népének tagja lehet, az em-

beriség elkövetett bűneiért azonban szenvedni, vezekelni kell, történelmi, eszmetörténeti és egyéni traumákon át vezet az út az esetleges megváltáshoz.

Nyitott kérdés, hogy Celan, mint életrajzi személy, vajon komolyan hitt-e a megváltás lehetőségében, melynek motívuma kései, nem sokkal a halála előtt írt és részben csak utána publikált verseiben időnként megjelenik? Annyi azonban bizonyos, hogy a kérdés, nem sokkal később bekövetkező öngyilkossága ellenére, a zsidó identitással párhuzamosan kétségtelenül foglalkoztatta. A nyomasztó, képzelet és örület, emberiség és embertelenség határán játszódoó celani lírában időnként felbukkan a fény, a megváltás, mint a remény, az újrakezdés lehetősége – az emberen pedig, akár zsidó, akár nem-zsidó, mindenképpen rengeteg múlhat azt illetően, vajon elfogadja-e a történelmi és egyéni traumák utáni újrakezdés lehetőségét. Habár Celan lírájában sokszor tűnhet úgy, hogy *minden elveszett*, néhol mintha mégis felderengene valamiféle reményt adó fény, amely menekülési lehetőség lehet mindaz elől, ami a múltban traumaként, megpróbáltatásként és megaláztatásként érte az emberiséget.

### ***Közvetítés és közvetíthetatlenség Isten és ember között – a vers, mint Isten hiányának médiuma***

Dolgozatom jelen szakaszában az ember és Isten közötti közvetítés, illetve közvetíthetatlenség kérdésével foglalkozom néhány bekezdés erejéig, mivel úgy gondolom, Paul Celan költészetének azt a medialitás szempontjából olvasva ez mindenképpen egy kiemelkedő fontosságú kérdése, mely természetesen szorosan összefügg a szerző bizonyos versei által közvetített zsidó identitással, illetve a holokauszt a zsidó nép által elszenvedett, mai napig feldolgozatlan és részint érthetetlen traumájával. Úgy vélem, Celan egyéb teológiai szempontból is olvasható, viszonylag ismert versei, például a *Tenebrae* című szöveg mellett az ember és Isten közötti közvetítés lehetőségének vizsgálatára Celan egy másik viszonylag ismert, *Psalm – Zsoltár* című verse a legmegfelelőbb, mely voltaképpen nem más, mint az istenhiányának verse, melyben a költő egy néma, látszólag elérhetetlen Istent szólít meg.

Kissé radikálisabb szemmel ugyanez a vers talán egyenesen az Isten hiányának médiumaként is olvasható.

#### **Zsoltár**

Senki sem gyúr újra földből, agyagból,  
senki porunkat fel nem igézi.  
Senki.

Dicsértessél, ó Senki.  
Kedvedre vágyunk  
virulni.  
Szemben  
veled.

Semmi

voltunk, vagyunk,  
maradunk, virulva:  
semmi-, senki-  
virága.

Bibénk  
lélekvilágos,  
porzóink égbopárok,  
pártánk piros  
a túske, ó, a túske  
közt énekelt  
bíborigénktől. (66.)

A *Niemandrose* kötet e verse Isten nevét a Senki (Niemand) névmással helyettesíti be, így a *Tenebrae* című vershez hasonlóan értelmezhető egyfajta negatív, önmagából kifordított zsoltárként. Celan beszélője rögtön a szöveg első mondatában, mintegy tételként mondja ki, hogy az embereket *senki nem gyúrja újra*, porukat senki nem éleszt fel. Ezáltal a mondat által a test szerinti feltámadás kerül kizárásra, megtagadásra, az állításban pedig erős ironikus jelleg tételezhető fel, mely mintha az eredeti bibliai zsoltárok kigúnyolására is irányulna.

A következőkben a *Dicsértessél, ó Isten* helyett *Dicsértessél, ó Senki* hangzik el, a vers tehát az isten hiányának médiumaként szólal meg. (67.) A *senki* olyan névmás, mely paradox módon nem rendelkezik referenciával, csupán valakinek a hiányát, távollétét képes jelölni. Csupán nyelvi formával létezik, a szóalak mögött azonban nincs valóságreferencia, pontosabban a referencia egyenlő azzal, *aki* nincs ott a lét adott pontján, ahol valakinek lennie kéne. Isten helyett a dicséret is e *senkit*, ezt a referencia-hiányt illeti, ez pedig a *zsoltár* (Psalm) tradicionálisan szakrális szövegét is új, addig ismeretlen összefüggésbe helyezi. A vizsgált vers a *Tenebrae*hez hasonlóan olvasható egyfajta ellen-zsoltárként, az ellen-zsoltár azonban itt nem egészen az eredeti jelentés-

összefüggések átrendeződéséről, Isten és ember viszonyának blaszfémia-szerű megfordításáról, sokkal inkább e viszony *megszűnéséről* van szó, hiszen Isten helyébe egy üres referenciával rendelkező névmás, egy pusztán hiány lép. (68.) E kontextusban talán felesleges is volna bármilyen viszonyt is tételezni Isten és ember között, hiszen amihez az ember viszonyulni tud, az a szöveg sugalmazása alapján csupán az Isten hiánya, azaz a *senki*.

A vers a *Tenebrae*hez hasonló módon többes szám első személyben megszólaló beszélői (általánosságban az ember?) önmagukat virágként metaforizálva, ugyancsak meglehetősen ironikus hangnemben jelzik azon szándékukat, mely szerint a *senki* kedvére kívánnak virulni, ugyanakkor *szemben vele*. (A német eredetiben az *entgegen* prepozíció egyaránt jelentheti, hogy *valamivel szemben* a szó konkrét, fizikális értelmében, ugyanakkor jelentheti azt is, hogy *valami ellen / ellenében*, tehát használható metaforikus értelemben is.)

A megszólaló embercsoport végül kijelenti magáról, hogy *semmi voltak, s azok is maradnak, semmi-, senki virága*. A német eredetiben itt *die Nichts-, die Niemandrose* áll, vagyis a *semmi-, senkirózsája*, mely kifejezés egyben a verset tartalmazó kötet címadó verse is. A rózsza, az egyedül hagyott, semmihez és senkihez nem tartozó rózsza motívuma egyértelmű utalás Rilke sírfeliratára. (69.) Különös módon azáltal, hogy az ember Istenhez hasonlóan önmagát is *semminek, senkinek* aposztrofálja, voltaképpen a saját létezéséről, az önmagát megnevező szó referenciájáról mond le, tehát valamilyen módon maga is hiánnyá, pusztán ürré válik, különös módon e semmivé válás pedig önkéntes, mintegy az ember önmaga semmivé, senkivé nyilvánítása. Itt azonban, mivel a költői beszélő végül is pontosít, mely szerint *semmi, senki virága* (pontosabban rózsája), különös módon a beszélőt megnevező szó mégis bír valamiféle referenciával. E semmivé válás talán nem teljes, nem a szó fizikális értelmében vett megsemmisülés, pusztán az egyedüllétre, a magára hagyottságra utal. A magára hagyott rózsza motívuma az embert különösen tiszta, talán büntelen létezőként kívánja ábrázolni, hiszen a

rózsza tradicionálisan az érzelmek, a szeretet / szerelem, a tisztaság szimbóluma. Egy magára maradt rózsza, mely nem tartozik senkihez, semmihez, ezáltal szinte saját létezése sincs, különösen törekény, el-esett, talán ártatlan létező. Alkalmazható lenne azon olvasat, miként a *Tenebrae* című vers egyik lehetséges értelmezése esetében, a szöveg minden ironikussága ellenére, mely szerint Isten magára hagyta az embert, az ember pedig voltaképp ártatlan elszenvedője valamely katasztrófának, ha nem is konkrét isteni büntetésnek? Szólhat-e a vers az Isten hiányának médiumaként, mely hiány annyira metsző és elviselhetetlen az ember számára, hogy végső kétségbeesésében az iróniához, a gúnyhoz, majdhogynem a blaszfémiahoz fordul? (70.) Talán itt is arról lehet szó, hogy Isten, látszólag indokolatlanul, elhagyta az embert, az őt megnevező szó helyére pedig az emberi nyelvben a valós referencia nélküli *senki* névmás lépett.

A vers utolsó szakaszában folytatódik a virág-metaforika. Az embercsoportot megtestesítő virág bibéje *lélekvilágos* (seelenhell), míg porzói *égbopárak* (himmelwüst), a kettő pedig nyilvánvalóan ellentétbe állítható egymással, már csak azért is, mert a bibe a beporzással szaporodó növényeknél a hím-, míg a porzó a női ivarszervnek felel meg, így egy ősi dichotómia, a férfi-női principium ellentéte is kiolvasható e sorokból. A seelenhell melléknév megítélésem szerint pozitív konnotációkat hordoz, hiszen az emberi lélek világosságára, tisztaságára utalhat. A himmelwüst ezzel szemben inkább negatív konnotációk hordozója, hiszen az égbolt (a németben a Himmel főnév a mennyországot is jelenti) kopárságára, kihaltságára utal, tehát ismét lehet az Isten hiányának kifejezője. Az önmagát virágként metaforizáló embercsoport *pártája* (az eredetiben Krone, tehát inkább korona) vörös, mégpedig a *tüske* (Dorn) közt elénekelt *bíborigétől* (Purpurwort, tehát az eredetben inkább bíborszó). A Krone (korona) és a Dorn (tüske, tövis) főnevek egymás mellé helyezéséből hozható létre a Dornenkrone (töviskorona) összetétel (71.), mely a Biblia szerint Krisztus, a megváltó kígyonyolásának kelléke volt a kereszthalál előtt. A két szó implicit já-



tékba hozása által a vers utalást tesz az Újszövetségre is, ám érdekes módon a Krone (párta, korona) itt a virágként metaforizált embercsoport tulajdona. Így a vers költői beszélői önmagukat áttételesen Jézus Krisztussal is azonosítják, ám mivel a vers meglehetősen ironikusan szólítja meg az Isten helyébe állított *senkit*, elképzelhető, hogy e Krisztusként való önazonosítás sem más, csupán a kétség, az egyedüllét szülte ironikus blaszfémia kelléke. Az emberek nevében megszólaló beszélők talán arra utalnak, hogy ők is szenvedtek annyit, mint Krisztus a kereszten, Isten őket is elhagyta, ám míg Krisztus szenvedése küldetés volt, s célja az emberek bűneinek elvétele, addig az emberi szenvedés indokolatlan, melynek nincs valamiféle végcélja. E szenvedést Celan esetében nyilván megtestesítheti a holokauszt, a negatív zsoltár pedig lehet ebből kifolyólagos, kétségbeesetten ironikus utalás Isten hiányára / távollétére, ám ha jobban belegondolunk, voltaképp az emberiség egész történelmét értelmezhetjük a háborúk és a szenvedések narratívájaként, a második világháború pedig lehet e szenvedéstörténet legutóbbi állomása, melyet az embernek még nem sikerült feldolgoznia.

A vers persze hangsúlyozottan az ember nézőpontjából szólal meg, így elképzelhető, hogy pusztán az ember az, aki Isten távollétét, hiányát feltételezi. A szöveg többes szám első személyben megszólaló beszélőjét talán nem kell mindentudónak feltételeznünk, ebben az esetben viszont egyáltalán nem biztos, hogy Isten valóban *elhagyta, magára hagyta* az embert, még akkor sem, ha az ember maga így érzi, s a versen mint médiumon keresztül ezen érzésének hangot is ad. Amennyiben a versben megszólaló beszélői a Krone és a Dorn szavak játékba hozása által áttételesen Krisztushoz hasonlatosnak nyilvánítják magukat (72.), úgy nagy valószínűséggel elfogadják a megváltó kereszthalálát is, mint megtörtént eseményt. Elfogadják, legfeljebb nem *hisznek* benne, hogy Isten és a megváltás lehetősége az átélt szenvedések ellenére is létezhet, ám a zsidó és a keresztény vallás Istene a hagyomány szerint az ember hitétől függetlenül is létezik. A *Zsoltár* lehet az emberi szkepticizmus, az istenhiány verse, mely szkepticizmus és hiány ironikus és

önironikus blaszfémiát, Isten és ember egyaránt senkinek való aposztrofálását szüli, Isten azonban ettől függetlenül, ezen felül ugyanúgy *létezik*. Celan versének egy lehetséges olvasata talán arra is rámutathat, hogy az ember balga módon csak azt fogadja el létezőnek, amit *lát, megtapasztal*, s ha egy adott helyzetben nem érzi, nem tapasztalja Isten (jelen)létét, úgy máris a hiányát érzi, létezésének megszűntét tételezi fel. Isten attól függetlenül, hogy az embernek bizonyos helyzetekben nehéz lehet vele kapcsolatot teremteni, még igenis létezhet, létezése pedig minden szkepticizmus ellenére magában foglalja a megváltás lehetőségét is. A *Zsoltár* talán csak a pillanatnyi, trauma szülte szkepticizmus verse, melyen túl még mindig ott élhet a remény, hogy Isten valamilyen formában megkönyörül az emberen, még akkor is, ha az ember kétségbeesésében egy látszólag néma Istennel vitázik. (73.)

### *A vers, mint a történelmi tapasztalat médiuma*

A fentiek alapján láthattuk, miként képes a vers identitást kifejező médiumként, Celan költészetében a zsidó identitás médiumaként, majd Isten és ember közötti kapcsolat, illetve adott esetben az Isten hiányának médiumaként funkcionálni. Celan lírájában a zsidó identitás, illetve ember és Isten megváltozott viszonya / az Isten hiánya mindenképpen összefügg egy, a költő számára részben individuális, ám talán az egész európai kultúrára nézve kollektív tapasztalattal, a holokauszt történelmi tapasztalatával. Ez alapján talán nem túlzás azt állítani, hogy a vers, nevezetesen Paul Celan egyes versei történelmi tapasztalatot közvetítő médiumként is vizsgálhatók.

A történelmi tapasztalatot nem csupán a történetírás, de egyes műalkotások is képesek lehetnek a befogadó felé közvetíteni. (74.) Frank R. Ankersmit történetfilozófus meglátása szerint az itáliai barokk festő, Francesco Guardi *Árkád lámpással* című, a capriccio műfajába sorolható festménye, melyen Pulcinellának öltözött velencei komédiások láthatóak egy árkád alatt, amint éppen főznek, illetve mulatoznak, vizsgálható egy bizonyos történelmi tapasztalat közvetítőjeként. (75.)

Ankersmit persze a történelmi tapasztalatot nem úgy gondolja el, mint egy bizonyos individuum a történelem adott pontján megélt tapasztalatát, melyet egy bizonyos műalkotás hitelesen közvetíthet az időben később élő befogadó elé. A történelmi tapasztalat (hollandul: *historische ervaring*) sokkal inkább egyfajta korhangulatot jelent, valami olyan atmoszférát, életérzést, mely az adott történelmi korra jellemző lehetett, s melyet a műalkotás talán képes lehet megőrizni. Amennyiben túléli az idő megpróbáltatásait, képes lehet nem csupán archívumként, de médiumként is viselkedni abban az értelemben, hogy az időben később élő befogadó számára az esztétikai tapasztalat közvetítése révén megérthetővé válik egy korábbi kor bizonyos jellemzője, aspektusa, nevezetesen az, hogy adott korszakban hogyan is érezhették magukat bizonyos emberek. E kollektív történelmi tapasztalat az

Ankersmit által vizsgált Guardi-festmény esetében egy kedélyállapot, nevezetesen pedig a kedvetlenség, az unalom tapasztalata. A festmény éppen azáltal sugározza ezt a XVIII. századra oly jellemző életérzést, hogy a rajta szereplő egyének látszólag mozgalmas cselekvés közben, a karnevál forgatagában láthatók, ám cselekedeteik (főzés, részeg fetrengetés, vizezés) teljesen a vegetatív funkciók kielégítésére korlátozódnak. A festményen nem csupán egyszerűen Pulcinellának öltözött, egyébként a korabeli valóságban elhelyezhető egyének láthatóak – a hangsúly Pulcinellán, a Commedia dell'Arte e réges-régi színpadi archetípusán, illetve a hozzá társítható asszociációkon van.

Pulcinella köztudottan fehér ruhát, horgas orrú maszkot viselő, elhízott, púpos férfialak, aki egy bizonyos embertípus részint karikaturisztikus megtestesítője. Általában faragatlan, rosszindulatú figura, aki csak önmagára gondol, étvágya csillapíthatatlan, létezése pedig voltaképpen ki is merül abban, hogy saját vegetatív funkcióit, a legalapvetőbb emberi ösztönöket kielégítse. Guardi nyilván nem véletlenül ábrázolta a hat Pulcinelláját főzés, evés és vizezés közben, hiszen ezek azok a tevékenységek, amelyek e szimbolikus alakot talán a legjobban jellemzik, s létezése voltaképpen ki is merül ezekben a tevékenységekben. Pulcinella tehát a cinikus életuntsággal vegyes ösztönös hedonizmus, s ebből következően talán az *unalom* megtestesítője. Guardi festményén a Pulcinellák nem csupán annak öltözött emberek, hanem akként is viselkednek, ily módon színpad és nézőtér, fikció és valóság nem választható el egymástól. (76.) Ehhez csak hozzájárul, hogy Pulcinella az itáliai komédia hagyománya szerint *larvaként*, azaz egy halott ember szellemeként is értelmezhető, a komédiában sem bír állandó szereppel, nem társítható hozzá valódi, összetett személyiség, pusztán biankó figura, aki mögött felesleges valamely stabil személyiségjegyeket keresni. Erre utalhat fehér maszkja és overálszerű, díszítetlen ruhája, illetve a rá jellemző mechanikus, sekélyes viselkedés is, a Guardi-festményen megsokszorozva pedig éppen ezáltal képes az unalom, mint történelmi tapasztalat médiumává válni. Az *unalom* egyfajta

belső ürességből táplálkozik, mely bizonyos korok szubjektumaira jellemző lehetett. Az ürességet az ember pedig egyfajta fizikális nyugtalansággal, céltalan tevékenységgel próbálja álcázni (77.), miként teszik ezt Guardi festményének céltalanul vigadozó Pulcinellái is. Az unalom, mint (kollektív) történelmi tapasztalat, korhangulat a jelenkori befogadó számára ezen implicit szimbolika révén közvetítődik, s egy műalkotás által indukált esztétikai tapasztalat révén válhat megragadhatóvá, megérthetővé.

A történelmi tapasztalat medialitásával, az irodalmi szöveg médiuma általi esetleges közvetítettségével szoros kapcsolatba állítható a pszichológiából ismert trauma-elmélet. A trauma-teória szerint ugyanis a trauma élménye azáltal dolgozható fel legkönnyebben, hogy a traumát elszenvedő személy tapasztalatait megosztja másokkal, tehát nyelvi formába önti. Ily módon az irodalmi szöveg a töréstapasztalat, azaz a trauma egyik mintaszerű médiumának tekinthető, hiszen mind egyéni traumákat, mind pedig kollektív, történelmi tapasztalatként értelmezhető traumákat is képes közvetíteni a mindenkori befogadó felé. A magyar szakirodalomban többek között Menyhért Anna hívja fel rá a figyelmet, hogy bár a traumát rögzítő és közvetítő irodalmi szövegek általában meglepően személyesek, ez a személyesség képes egyetemessé emelkedni, és nem csupán egy individuum szubjektív tapasztalatait képesek közvetíteni a befogadó számára. Az irodalmi szöveg közvetíthet történelmi jellegű, kollektív tapasztalatot is, mely tapasztalat bár nyilván egy, a szövegen keresztül megszólaló szerzői szubjektum által kerül közvetítésre, mégis sokkal több, mint pusztán szubjektív emberi tapasztalat, hiszen sokak számára átélt, tehát ismert, a befogadó számára pedig a közvetítés révén korlátozottan ugyancsak átélhető. (78.) A trauma olvasás révén való, olvasó / befogadó általi átélhetősége, illetve a trauma átadásának tanúskodásként való értelmezése egyébként Shoshana Felman sokat idézett gondolata. (79.) Ugyancsak Menyhért Anna veti fel, hogy még az irodalmi traumaszövegekről szóló elemzések is tekinthetők úgynevezett másodlagos traumaszövegeknek, hiszen céljuk nem

más, mint a traumaszöveg tapasztalatát érthetőbbé tenni, tehát egyfajta másodlagos médiumként közvetíteni a befogadó felé, illetve rávilágítanak a tényre, hogy a trauma tapasztalata értelmezhető, tehát adott esetben feldolgozható. A holokausztról megemlékező, róla tapasztalatokat közvetítő irodalom – mint amilyen jelentős részben Paul Celan lírája is – tekinthető a traumairodalom egyik prototipikus megnyilvánulási formájának. A költő persze nem krónikásként, narrátorként beszéli el az átélt eseményeket, hermetikus versszövegei által sokkal inkább tömörít és tanúskodik. (80.) A tanúsítás, tanúságtétel egyfajta beszédaktus, melynek célja az átélt trauma feltárása, illetve a másik féllel történő megértetése a megszólítás révén. Az irodalmi szöveg általi tanúságtétel nem feltétlenül a történeteket akarja rekonstruálni a maguk objektív valójában, történészi pontossággal, már amennyiben létezhet a történeteknek objektív valója, hanem azokat az érzéseket, tapasztalatokat továbbadni, melyeket a trauma elszenvedője átélt. Paul Celan esetében ez a tanúsítás egyúttal a költő anyanyelvének, a német nyelvnek kvázi elvesztésével is összeköthető, hiszen paradox módon éppen annak a kultúrának a képviselői próbálták meg elpusztítani, melytől anyanyelvét örökölte. A holokauszt traumája egyúttal nyelvi töréstapasztalat is – Shoshana Felman felvetése alapján, melyre ugyancsak Menyhért Anna (81.) traumairodalomról szóló tanulmánykötetében is találhatunk utalást, pedig talán a tanúvallomás az egyetlen olyan műfaj, mely által a holokauszt tapasztalatáról, ezen egyszerre traumatikus és történeti tapasztalatról valamilyen módon szólni lehet, azaz közvetíteni a másik felé, ezáltal pedig adott esetben lehetségessé válhat az elmondhatatlannak látszó trauma feldolgozása is.

Mivel Celan lírája köztudottan a második világháború és a holokauszt tapasztalatából is táplálkozik, bizonyos Celan-versek talán viselkedhetnek a történelmi tapasztalat egyfajta médiumaként. Az implicit és explicit történelmi utalásokat tartalmazó költemények száma Paul Celan életművében igen magas, többek között az egyik legismeretebb Celan-szöveg, mely olvasható a holokauszt történelmi tapasztala-

tának médiumaként is, nem más, mint a *Halálfüga* című ismert, sokat elemzett vers. Ez azonban talán túlzottan explicit módon utal a második világháború és a holokauszt traumájára ahhoz, hogy maradéktalanul párhuzamba állíthassuk többek között Ankersmit elképzeléséről a történelmi tapasztalattal, így megítélésem szerint talán szerencsésebb egy olyan másik, viszonylag ismert Celan-vers rövid elemzésére kísérletet tennünk, mely implicitabb módon, ugyanakkor mégis tapinthatóan közvetíti e történelmi tapasztalatot. Ez a vers nem más, mint az *Im Schlangewagen – Kígyószekéren / Kígyózó vagonban* kezdetű kései költemény:

#### KÍGYÓSZEKÉREN

a fehér ciprus mellett  
vittek  
az áron át.

De benned születésed  
óta habzott a másik forrás,  
emlékezet  
fekete sugarán  
napra kúsztál. (82.)

A vers eleve egy enigmatikus szóösszetétellel indul – a *Schlangewagen* magyarul ugyanúgy jelenthet kígyók által vontatott kocsit, szekeret, mint kígyózó vagont, vasúti kocsit, azaz vasúti kocsik összeláncolt, kígyózó szerelvényét, de akár még kígyókkal teli vagont is.

A kígyózó vagonról kinek ne jutnának eszébe kígyózó vagonról a zsidók deportálására használt marhavagonok és a holokauszt borzalmai? Ahogyan Bartók Imre fogalmaz (83.), a *Wagen – vagon* szóhoz társítható asszociációkat ecsetelni talán teljességgel felesleges. Ugyan csak Bartók hozza kapcsolatba a fenti verset az Orpheusz-mítosszal és az katabázis, az (alvilágba való) alászállás motívumával, mely kapcsolat

lat fennállása esetén a fenti versszöveg nem csupán a történelmi tapasztalat médiumaként olvasható, hanem két másik szöveg, egy antik görög mítosz és annak egy középkori német feldolgozását az olvasó felé intertextuális formában továbbközvetítő médiumaként is, ily módon úgy gondolom, ez az olvasási lehetőség is megérdemel néhány mondatot.

Celan minden bizonnyal ismerte az Orpheusz-mítosz egy középkori német feldolgozását, melyben megjelenik a fehér ciprus és az özönvíz motívuma, a másik forrás pedig valószínűleg azonos Mnemoszünével, az emlékezet görög mitológiai forrásával. (84.) Orpheusz alászáll az alvilágba, hogy halott kedvesét, Euridikét kimentse és visszahozza az élők közé. Bartók Imre interpretációja szerint azonban a versben Orpheusz néma szereplő, a vers megszólítottja pedig lehet akár Euridiké, akár bárki más – véleményem szerint akár még önmegszólító versről is szó lehet. (85.) Bartók kapcsolatba hozza Celan versét Orpheusz mitológiai bukásával – a mitikus költő elveszíti szerelmét, Euridikét, aki végül is a Hádészban marad. A művész bukása azonban Celan költészetében szorosan kapcsolatba hozható a művészet és a szépség radikális aktualizálásával és újragondolásával. Ahogyan Bartók fogalmaz, Orpheusz bukása a művészet sikere, hiszen a mű már magában a mítoszban készen áll a beteljesedésre, voltaképpen arra, hogy médiumként felettes tartalmakat közvetítsen. Amennyiben elfogadjuk ezt az interpretációt és feltételezzük, hogy az *Im Schlangewagen* című költeményben Celan többek között tényleg az antik Orpheusz-mítosz egy középkori változatát idézi meg, akkor ily módon a költő, a XX. századi későmodern, kvázi-posztmodern költői szöveg dialógust folytat az antikvitással, a görög kultúrával és annak szépségeszményével, ily módon tehát médiumként közvetíti nem csupán a történelmi tapasztalatot, de az antikvitas szépségeszményét / esztétikai tapasztalatát is. A megkérdőjeleződés által elképzelhető, hogy a szépség és a művészet újrafogalmazása nyomán valami olyan művészet és művészi esztétikum alakuljon ki, mely a pusztítás – a kígyózó vagonban való előzetes utazás, a szinte leírhatatlanul negatív történelmi tapasztalat – után a viszonyított ponthoz képes-

ti művészetet meghaladni is képes. Bartók elgondolása szerint a katabázis, az alvilágba való alászállás motívuma nem feltétlenül a halállal való szembenézést tűzi ki célul, sokkal inkább a *Grauen*, a borzalom megtapasztalásáról, történelmi tapasztalatáról van szó általa, hiszen – többek között Bacsó Béla elgondolását követve – a borzalom után létrejöhet egy újfajta, az előzőeket is meghaladó szépségeszmény. A katabázis tapasztalata után azonban ott csobog a versben / a művészetben a másik forrás, az emlékezet forrása, melynek útján az emlékezet sugarán a művész / a költő / Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötétségét megjárva a napfényre kúszik. A napfényre való felkúszás költői képe megítélésem szerint párhuzamba állítható a fentebb elemzett *Fadensonnen* című verssel is, ahol a napsugarak szintén a szépség pusztítás utáni újbóli megjelenését is szimbolizálhatják. Orpheusz, a mitikus költő megjárja az alvilág mélységeit, hogy szerelmét, Euridikét, aki lehet akár a keresett szépség megtestesítője is, megmentse – azonban ha őt el is veszíti, még mindig ott van az emlékezet forrása, a megjárt alvilági borzalmak után pedig képes mindannak ellenére, ami történt, kitörni a napfény felé. A katabázist, az alászállást végül a felszínre való visszatérés követi. Mondhatjuk-e tehát, hogy a katabázisból való visszatérés mégiscsak lehet az elveszített, elpusztultnak hitt művészi szépség egyfajta újra-megtalálása? Értéket, esztétikumot képviselhet-e, ha a művész és a művészet túléli a pusztítást, még ha bizonyos módon újra is definiálódik minden? Véleményem szerint tartható megközelítési szempont Paul Celan elemzett verse kapcsán, hogy a költemény aktualizálni kívánja a szépséget, a borzalmak után pedig új értelmet, új definíciót kívánnak adni neki. Értelmezzük az Im Schlangenwagen című verset akár az Orpheusz-mítoszt szem előtt tartva, akár általánosabb kontextusban, a szövegből mindenképp kiolvasható a holokausz által megtestesített borzalom, illetve a lélekben csobogó másik forrás, mely erőt ad a fény felé kapaszkodáshoz, azaz a borzalmakból való kitöréshez, az újrakezdéshez. Mi más lehetne a költészet, a

művészet célja, mint a borzalommal való szembeszállás, és a borzalmakat túlélve új szépségfogalom, új értékek megteremtésének kísérlete?

A történelmi tapasztalat és adott esetben a mű által közvetített és előidézett esztétikai tapasztalat kapcsán, főként olyan tapasztalatot illetően, mely valóban megtörtént eseményekkel áll kapcsolatban, talán érdemes megjegyezni, hogy korai, mára kissé elavultnak ható, ám sok szempontból még mindig mérvadó esztétikájában Baumgarten is említi, hogy a művészet, azon belül is a költészet mindenképpen törekszik arra, hogy igazat közvetítsen a befogadó felé. (86.) Ez az igazságra való törekvés talán akkor is fennál, ha a műalkotás nem közvetlenül, hanem áttételes, szimbolikus módon igyekszik valamely tartalmat közvetíteni a befogadó felé, miként az a modern művészetre, így nyilván Celan költészetére is jellemző. Többek között már Arisztotelész is kifejti, hogy a költőnek nem az a feladata, hogy szó szerint azt mondja el, ami megtörtént, hanem hogy olyat mondjon, ami megtörténhet vagy megtörténhetett volna, éppen ezért a költészet voltaképpen magasabb rendű és közelebb áll a filozófiához, mint a történetírás. (87.) A költészet feladata voltaképpen nem más, mint hogy valami *általánosat* mondjon, Arisztotelész állítását (88.) pedig a későmodern költészetre és a hermetikus lírára vonatkoztatva is igaznak találhatjuk, hiszen többek között Celan lírája sem explicit módon, történetírói szemszögből közvetíti a történelmi tapasztalatot, hanem áttételesebb, kódoltabb, általánosabb perspektívából teszi mindezt.

A fentiek alapján láthatjuk, hogy a történelmi tapasztalat közvetítése olykor együtt jár az esztétikai tapasztalattal, sőt, a kettő meglehetősen szorosan összefügg egymással, adott esetben elválaszthatatlanok is lehetnek. Az esztétikai tapasztalat közvetítése talán egyszerre mehet végbe a történelmi tapasztalat közvetítésével, sőt, az esztétikai tapasztalat akár válaszreakcióként is működhet, ugyanakkor menekülő útvonalként is szolgálhat a negatív történelmi tapasztalat elől. Néhány mondat kiegészítve a történelmi tapasztalatról mondottakat, ez a tapasztalat tehát nem személyes módon közvetítődik az olvasó felé, és nem valami-

féle pillanatnyi, napra pontosan meghatározható történelmi eseményt jelent. (89.) Sokkal inkább egy érzést, hangulatot, az adott kor / történelmi esemény valamely jellemzőjét képes közvetíteni a műalkotás, s megítélésem szerint ez történik Celan *Im Schlangewagen* kezdetű versében is. A szöveg áttételesen, főleg a vagon és az utazás szimbolikáján keresztül utal a holokausztra, illetve arra a nyomasztó, borzalmas hangulatra, amelyet a deportált emberek érezhettek e gyászos történelmi esemény során. Naivitás volna a vers beszélőjét egyértelműen Paul Celan életrajzi személyével azonosítani (90.), habár nyilvánvalóan ő maga is elszenvedte azt a történelmi tapasztalatot, amelyet verse megkísérel közvetíteni felénk. Ugyanakkor általánosságban, kollektív hangnemben beszél mindenki helyett és mindenkihez, aki maga is ott volt és tisztában van a holokauszt történelmi tapasztalatával, a vers, mint történelmi tapasztalatot közvetítő irodalmi műalkotás ily módon sokkal magasabb szintre emelkedik, mintha személyes vallomás / történetírói munka formájában kísérelné meg rögzíteni és bárki felé közvetíteni a holokauszt történelmi tapasztalatát.

A holokauszt, mint történelmi tapasztalat közvetítése, ezáltal megértésének elősegítése mindenképpen aktuális, ennek aktualitását pedig talán nem is lehet elégszer hangsúlyozni, hiszen bármily szégyenteljes örökségről is van szó, az immár visszavonhatatlanul az európai hagyomány részévé vált, sőt, létrehozta önmaga kultúráját. (91.) Emellett a napjainkat is átható kulturális örökség mellett pedig nem mehetünk el csukott szemmel, habár e borzalmas történelmi eseményt és annak tapasztalatát őszintén megérteni akarók mellett léteznek olyanok is, akik hasznot húznak a belőle származó, olykor kétes esztétikai értékkel bíró művészeti alkotásokból, s napjaink művészeti diskurzusában immár holokauszt-iparról is szokás beszélni. (92.) Celan verse persze semmiképp sem tekinthető az úgynevezett holokauszt-iparhoz tartozónak, hanem azon műalkotások közé tartozik, melyek a feledhetetlen, kitörölhetetlen történelmi tapasztalat médiumaiként máig emlékeztetnek

minket arra, mi is történt voltaképpen az 1940-es években szerte Európában, amit a mai napig nem tudtunk feldolgozni és megérteni. (93.)

### *Utalások a zene médiumára*

A zene médiumára – mely akusztikus, és ha csupán az instrumentális zenéről beszélünk, akkor nem-nyelvi, tehát valamilyen módon a nyelv felett álló médium – Celan költészetében számos helyen történik utalás, megjelenik mind egyes versek szerkesztési technikáiban, mind pedig motívumként egyes szövegekben. Költészet és zene egymáshoz meglehetősen közel álló művészeti ágak, s ezt Celan, mint sok más költő a világirodalom történetében, nyilvánvalóan maga is felismerte.

Érdemes például megemlíteni a szerző viszonylag korai és jól ismert versét, a *Todesfuge – Halálfuga* című költeményt, mely már címében is egy zenei szerkesztésmódra utal, e zenei szerkesztésmódot pedig híven követi is fűgaszerű ritmikusságával, az egyes tételek ismétlődésével, váltogatásával. (94.)

„Isszuk a reggelek szürke tejét napeste is isszuk  
délben is isszuk hajnalban is isszuk és éjszaka isszuk  
isszuk és isszuk  
sírt ásunk magunknak a légben ott nem fekszünk szorosan majd  
Kígyókkal játszik egy ember a házban és ír  
és ír ha sötétlik Németországnak aranyhajad Margit  
ír és a háza elé lép ki villannak a csillagok füttyszóval hívja a vérebekeket  
füttyszóval hívja zsidóit elrendeli  
ásatok sírt a talajban tánczene szóljon” (95.)

Az idézett rövid részletet elolvasva is világossá válhat – főként hangos olvasás esetén – a befogadó számára a szöveg zenei megkomponáltsága, zenei szabályokra épülő, ritmikus szerkezete, főként, ha figyelembe vesszük, hogy lényegében az egész vers az idézett részlet különböző variációiból, permutációiból áll össze. A szöveg nem csupán az ismétlődés, de a hangzás ritmusa szintjén is szisztematikus, ezt pedig még a magyar fordítás is képes híven visszaadni. A *Todesfuge* szövege tehát

egyszerre tekinthető valamilyen módon nyelvi és nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban mindenképpen maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közelebb álló módon megnyilatkozó prózai szöveg volna. Hiszen közismert, hogy az *olvasás* bizonyos történeti korokban, egészen a nyomtatás elterjedéséig elsősorban hangos olvasást jelentett, a vers kritériuma pedig az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt – míg nem létezett a nyomtatott szövegek médiuma, az irodalmi szövegek bizonyos része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólalt meg, melyekben olyan nem-nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti múltra tekintenek vissza. Elterjedt megközelítés az is, hogy a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – pl. dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag értéktelen, adott esetben giccses szöveg is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékes irodalmi szöveg, ha megfelelő dallamon szólaltatjuk meg. (96.) Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradván a ritmikusan, zeneileg megszerkesztett *Todesfuge* című versre alkalmazni, és feltenni a kérdést, milyen hatást képes az elérni, ha a befogadó csak a zenei ritmust hallja, a textuális vers maga pedig háttérbe szorul. A versben egyébként még motívumként is megjelenik a zene, mégpedig ironikusan, az önnön sírjukat ásó emberek tánczene játszására történő utasításaként. Ám nem elképzelhető-e, hogy ez a vers költői világában megszólaló tánczene, mely nyilvánvalóan nyelven kívüli médium, valamennyire képes enyhíteni a versben megnyilatkozó lírai beszélő(k) lágerbeli szenvedését? A kérdésre nyilvánvalóan nincs egyértelmű vá-

lasz, és lehet, hogy a halál előtt utasításra megszólaltatott zene motívuma pusztán a költői beszéd ironikus retorikájának kelléke.

A *Todesfuge* mellett egy másik viszonylag ismert Celan-vers az *Engführung – Szűkmenet*, melynek Peter Szondi (97.) egy teljes, hosszabb lélegzetű tanulmányt szentelt. Az *Engführung* a németben zenei szak kifejezés, lényegében azonos az olasz *stretto – szűk(en)* zenei szóval, s a *Halálfügé*hez hasonlóan e hosszúvers sem csupán címében, de szerkesztésmódjában is zenei – egymástól elválasztott strófákból, mondhatni tételekből áll. Amellett, hogy valamiként a holokauszt történelmi tapasztalatát is közvetíti, nem csupán nyelvi tartalma, de megformáltsága, zenei szerkesztettsége által is hordoz valami többletet, egy csak nyelvi szöveg prózaként történő papírra vetéséhez / akusztikus megszólaltatásához képest.

A zenei médium motívumként való megjelenésénél maradva figyelmet érdemelhet Celan egyik viszonylag korai verse, a *Nachtmusik – Éjzene / Éji zene* címet viselő darab, mely már címében is a zenei médiumra tesz utalást.

### „Éji zene

Füstölgő víz tör elő az égboltbarlangokból:  
Belemerítéd az arcod, pilláid lebegnek.  
Pillantásodban kékes tűz marad, palástom testemről letépem:  
majd hozzám emel a hullám a tükörben, magadnak címet kívánsz...”  
(98.)

A viszonylag rövid, két strófából álló költemény címével ellentétben nem mutatja határozott zenei szerkesztettség jeleit, azonban a zeneiséget talán pótolja e sorok érzelmi intenzitása. Hangsúlyozottan korai, a kései, irodalomtudományi elemzések számára talán érdekesebbnek tűnő hermetikus verseknél sokkal kevésbé magába zárkózó Celan-versről van szó, melyből még hiányzik az a szüksézszerűség és látszólagos érze-

lemmentesség, ami majd a kései Celanra oly jellemzővé válik. Ha egyszerűen akarunk fogalmazni, a *Nachtmusik* első pillantásra leginkább szerelmi líraként olvasható, mely intenzív érzelmeket kísérel meg kifejezni, mint azt a benne megjelenő megszólítás és örvénylő költői képek is mutatják. Habár a költői szöveg ez esetben látszólag szinte tisztán nyelvi médium marad, a címválasztás talán összefügg azon elképzeléssel, mely szerint a zene általában elsősorban nem gondolatok, intellektuális tartalmak, hanem inkább érzelmek, emocionális jelentések kifejezésének a médiuma, s olyan dolgokat közöl a befogadóval akusztikus módon, amelyeket a pusztán nyelvi médium által nem minden esetben lehetséges maradéktalanul közölni bárkivel is.

Celan egy valamivel későbbi verse, a *Cello-Einsatz – Cselló-belépés* kezdetű költemény szintén motívumként utal a zene médiumára, ráadásul ez alkalommal még egy konkrét hangszer, a cselló is megnevezésre kerül.

### „CSELLÓ-BELÉPÉS

a fájdalom mögül:

a kényszerek, ellen-  
egekké halmozódva,  
megfejtethetlent  
görgetnek irányzás elé,

a megmászott este  
tüdőgallyal tele...” (99.)

A cselló a *fájdalom mögül* lép be – Celan lírája kifejezetten jellemző a mögöttes tartalmak sejtetése, a mögöttség közvetítésének kísérlete. Elképzelhető-e, hogy e fájdalom nem más, mint az emberi nyelv, a nyelvi székszis fájdalma, amely *mögül* belép egy nyelven kívüli, e fájdalmas nyelvbe zárt létezés mögött / rajta túl rejlő tartalmakat meg-



szólaltatni képes médium? A kényszerek *ellen-egekké* (a németben a *Himmel* főnév a bibliai értelemben vett mennyországra is utal, tehát adott esetben *ellen-mennyországokká*) halmozódnak, az útba pedig valami megfeythetetlen gördül. Azért megfeythetetlen a fájdalom világa, a nyelv számára, mert a nyelven kívülről érkezik? A zene, mint médium, talán képes lehet átmenetileg enyhíteni ezt a fájdalmat, melyet a nyelvi médiumába vetett hit megrendülése okoz az embernek.

A zene általi közvetítettség talán képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig egyfajta virtuális tér illúzióját is kelti. A zenei formák olyan logikai struktúrák szerint épülnek fel, mint az emberi érzelmek, épp ezért képesek rájuk hatást gyakorolni. A zene egy pszichikai folyamat által generált szimbólum, a tonális struktúrák pedig épp olyan egyenes logika szerint épülnek fel, akár csak a különböző érzelmi megnyilvánulások, mint a harag, szomorúság, gyengédség, stb. (100.) A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – az emberi érzelmek és a zene – azonos logikával rendelkeznek, nem csoda hát, ha a zene képes megmozgatni és generálni az emberi érzelmeket, hiszen struktúrájuk közel ugyanolyan elvek szerint épül fel.

A költészet, és minden bizonnyal minden művészeti ág lényegében merőben hasonlóan működik – leképezik, szimbolizálják az emberi érzelmeket, épp ezért képesek érzelmi hatást kiváltani a befogadóból. Fokozottan igaz lehet ez, amikor egyszerre több művészeti ág ötvöződése, zene és költészet egyszerre jelenik meg, mint például megzenésített versadaptációk esetében is – Paul Celan lírája esetében gondolhatunk Michael Nyman ismert Celan-feldolgozásaira, melyekben a versek vokális szöveggént funkcionálnak a zenei médium elsődlegessége mellett.

Mint az fentebb említésre került, bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaz lehet, hogy a zene önmagában képes érzelmi hatást kiváltani a befogadóból és auditív médiumként funkcionálva felé bizonyos tartalmakat közvetíteni, függetlenül attól, esztétikai szempontból mennyire értékes, mennyire irodalmi vokális szöveg társul hozzá. Azt azonban

megítélésem szerint mindenképpen érdemes figyelembe venni, hogy például megzenésített költemények esetében a zeneszerző nem-nyelvi művészi alkotása a költő eredetileg csak nyelvi médium által létező művéből indul ki, értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva azt. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak szöveg vagy csak zene szólalna meg – ily módon viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg – gondolok itt ismét Michael Nyman Celan-dalaira –, mely értelemszerűen azonos az adott vers szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amit a megzenésített versek előadása képes a befogadóra gyakorolni. Ugyanez állhat a zenei szerkesztettség bizonyos jegyeit magukon viselő irodalmi szövegekre, ahol a helyzet lényegében fordított – a nyelvi médium továbbra is elsődleges, de a ritmus nem egészen nyelvi médiuma valami többletet képes hozzáadni a nyelvi szöveg médiumához, ezáltal pedig talán valamennyire közvetlenebbé válhat az irodalmi szöveg által hordozott tartalom, még akkor is, ha a medialitás nyilvánvalóan nem szüntethető meg. A művészi alkotások bizonyos esetekben mindazonáltal képesek lehetnek a közvetlenség illúzióját keltetni, még akkor is, ha az pusztán pillanatnyi érzécsalódás.

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete borzalom és szépség határára helyezi el önmagát (101.) – borzalom alatt értjük az általa közvetített negatív történelmi tapasztalatokat és a nyelvi székszezs katasztrófáját –, akkor feltételezhetjük azt is, hogy a szépség, amit a lírai költemény hordozni képes, szemben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége által képviselt borzalommal. A művészi alkotások talán képesek a közvetlenség illúzióját keltetni, s úgy megszólítani a befogadót, mintha képes lenne keresztüllépni a sokszoros medialitáson, megkerülve magukat a médiumokat.

### ***Exkurzus a multimedialitásról – különböző érzéktérületek keveredése egy Celan-versen belül***

Úgy vélem, mindenképpen megérdemel egy rövid exkurzust az alább idézett, viszonylag kései Celan-vers, hiszen a medialitás szempontjából remekül olvasható, hiszen egyenesen egyfajta *multimedialitás*, a különböző érzéktérületek szinesztézia-szerű keveredése figyelhető meg benne, ily módon pedig egyszerre többféle médiumra is találhatunk benne utalásokat.

**MÉG LÁTHATLAK EGYRE:** visszhang,  
csápszavakkal ki-  
tapintható, a búcsú-  
szélen.

Arcod egy kicsit megriad,  
ha hirtelen  
lámpavilágos  
lesz bennem, ott,  
hol a legsajgóbb soha szól. (102.)

A fenti vers egy ősi, nem-technikai médiummal, a látással indul – a beszélő szubjektum még látja a megszólítottat, azonban ezt követően bizarr költői képnek lehetünk szemtanúi. Akit *lát*, azaz optikailag érzékel, azt hirtelen *visszhang*gal azonosítja, mely csupán a halláson, auditív médiumon keresztül érzékelhető. E visszhang ráadásul *csápszavakkal kitapintható*, azaz egyszerre lép be a versbe a nyelvi médium és a taktilis érzékelés képe. Egyazon megszólítottat a költői megszólaló egyszerre *lát*, *hall*, *tapint* és *szólít meg*, tehát amennyiben a verset a medialitás felől próbáljuk meg olvasni, elengedhetetlenül feltűnik számunkra az emberi érzékek, illetve a nyelv, a legősibb médiumok egymással való keveredése a szövegben. Különösen érdekes, Celanra jel-

lemző összetétel a *csápszavak – Fühlwörtern* (a német eredetiben inkább érzékelőszavak), melynek magyar fordítása nyomán akár még valamiféle elektronikus szenzorra, azaz technikai médiumra is asszociálhatnánk. Mintha a kimondott szavak e versben, akár mintegy McLuhan elképzelése nyomán, egyfajta szenzorként meghosszabbítanák az emberi testet, talán teljesebbé téve a beszélő és a megszólított másik (talán szerelmes, talán csupán egyfajta általános megszólított) közötti kapcsolatot. A médiumok, érzékek e keveredése is mintha valamiféle kísérlet lenne a medialitás, a közvetítettség felszámolására. Felmerülhet persze az immár filozófiai mélységekbe vezető kérdés: vajon a *másik* egyszerre több médiumon (látás, tapintás, hallás, illetve vele együtt nyilván a nyelv) keresztül való érzékelése csökkenti, mintegy felszámolja a két szubjektum közötti távolságot, közvetlenebbé téve az érintkezést, vagy pedig éppen ellenkezőleg – elmélyíti, megszorozza a medialitást?

A vers első strófájának zárata szerint a többszörös érzékelés a *búcsúszélen – am Abschiedsgrat* megy végbe, mely arra utal, hogy a számos megidézett érzék ellenére beszélő és megszólított egymástól mégiscsak elválik, elbúcsúzik – kapcsolatuk nemhogy közvetlenné válik, de még közvetített viszonyuk is megszakad. A szöveg nyilván valóan nem egyebet, mint egy búcsú, egy elválás pillanatát örökíti meg.

A verset tovább olvasva kiderül, hogy a megszólított arca, *megriad*, mikor a beszélőben *hirtelen lámpavilágos lesz – wenn auf einmal lampenhaft hell wird*, azaz benne (elektronikus?) fény gyúl, mely által valami láthatóvá válik. A Lator László fordításában *lámpavilágos* melléknév (lampenhaft hell) megítélésem szerint inkább ember alkotta technikai eszközre, elektromos árammal működő lámpára utal, mint valamiféle transzcendens, isteni fényre. Habár a fenti szöveg nyilvánvalóan olvasható szerelmes versként is, melyet átitat egyfajta érzelmi telítettség, ha valami *lámpavilágos*, akkor a világosságot jó eséllyel elektronikus lámpa, egyfajta technikai médium idézi elő. E lámpafény a költői megszólaló belsejében gyullad, ott, *hol a legsajgóbb soha szól*. E

*legsajgóbb soha* – *schmerzlichsten Nie* a búcsú, az elválás motívumánál maradván nyilván a soha viszont nem látásra, a két szubjektum végleges szeparációra utal. E *legsajgóbb soha* ráadásul nem néma, nem pusztán jelenlétével üzen valamit a megszólítottnak, hanem *szól* – *sagt*, azaz ismételtelen csak a nyelv médiumán keresztül fogalmaz meg valamely üzenetet.

A vers tehát a végleges elválás pillanatáról beszél nekünk. E végleges elválás előtt azonban beszélő és megszólított még számos médiumon keresztül, számos érzékterületen való közvetítés által kapcsolódhatnak egymáshoz, kapcsolatuk medializáltsága a végleges szeparáció előtt egy pillanatra mintha megszűnne, a kapcsolat pedig egy szakrális, minden más létezőt kiiktató pillanatban pedig közvetlenné válna. Talán éppen erről szól nekünk, éppen ezt örökíti meg a rövid Celan-vers első strófája – a másik számos médiumon keresztül való érzékelése és az ezáltal egyre erősebbé váló érzelmek intenzitása a két szubjektum végleges elválása előtt minden bizonnyal keltheti legalább annak illúzióját, hogy a létezők közötti sokszoros közvetítettség felszámolódik, a kapcsolat pedig, ha csak egyetlen pillanat erejéig is, de közvetlenné, közvetítetlenné válik.

#### ***A közvetlenség illúziója***

Paul Celan költészetében a fentiek alapján felfedezhető egy tendencia, mely a – főként a mára tökéletlennek bizonyult nyelvi médium általi – közvetítettség lerombolására, de legalábbis áthidalására irányul. Amennyiben pedig a művészet nem képes áthidalni a nyelvi médium általi közvetítettséget – habár a zene médiuma, mint fentebb megfigyelhettük, nem-nyelvi akusztikus médiumként talán képes csökkenteni e medialitást, ennek igénye pedig mintha bizonyos Celan-versekben is megjelenne –, úgy igyekszik kivonulni az emberi világ minden törvényszerűsége közül, létrehozva saját valóságát. Persze anélkül, hogy értékítéletet mondanánk felette, a művészet az imagináriust közvetíti.

Celan egyes verseiben azonban mintha lenne egy olyan tendencia is, mely szerint a művészet teljesen privatívvá válik, a közvetettséget és közvetítettséget pedig éppen azáltal igyekszik kijátszani, hogy lemond mindenfajta közvetítésről. A vers többé nem *közvetít* semmit, csupán önmagában *áll*, túl mindenkin és mindenben. Erre szolgálhat például a *Stehen – Állni* kezdetű költemény.

**ÁLLNI**, a levegőben,  
a sebhely árnyékában.

Senkiért-és-semmiért-állás  
ismeretlenül,  
teérted  
egyedül.

Mindazzal, mi benne térrel bír,  
nyelv nélkül is akár. (103.)

A vers kívül helyezi magát az idő dimenzióján – erről tanúskodik a költemény kezdőszavának az idő aspektusát nélkülöző, főnévi igenév volta is. Ez az állás nem *valamikor* történik, sőt, még a *valahol* (a levegőben, sebhelyek árnyékában) is meghatározhatatlan marad. Talán még azt sem lehet mondani, hogy valamiféle lírai szubjektum állna, aki a versben megszólal – egyszerűen nem létezik többé szubjektum, pusztán a vers maga, mely mindenből visszavonja magát, önnön valóságába, ahol rajta kívül már semmi más nem létezik. Ezen állás elképzelhető *nyelv nélkül is akár* – nincs szükség többé sem nyelvre, sem pedig más médiumra, hiszen többé semmi nem közvetítődik. Felfüggesztődik McLuhan azon állítása, mely szerint minden médium tartalma egy másik médium (104.) – a vers pusztán önmagára reflektál anélkül, hogy bármiféle nyelvi vagy nem-nyelvi állítást közvetítené (105.), kívül helyezi magát nyelvi és technikai médiumokon, jelentéseken, vagy bármi

megragadhatón. Kívülről többé nem ragadható meg, pusztán saját magába zárt világában lesz érvényes bármi is – ily módon azonban ez a zárt, bár látszólag elérhetetlen világ képes a medialitástól való mentesség, a közvetlenség látszatát kelteni. Felmerül persze a kérdés, miként lehetséges megértés, ha a vers maga, mely pusztán önnön vallóságán belül szólal meg, nem hordoz, azaz nem *közvetít* többé jelentést? Ezen állítás nyilván csak imaginárius, költői, művészi keretek között bírhat bármiféle igazságérvénnyel (de szükség van-e még e kategóriára?), s csupán addig, míg az olvasó valamilyen módon mégiscsak részesül egy önmagát hozzáférhetetlennek definiáló, médiumokon kívül helyezett világból, vagy legalábbis annak foszlányaiból, akár csupán a megérzés, a megsejtés szintjén megmaradva, ha már megértés nem lehetséges többé.

Lényegében ugyanerről a médiumokon kívül helyeződésről szólhat nekünk Celan egy másik kései verse, a *Schreib dich nicht – Ne ird magad* kezdetű szöveg is.

#### NE ÍRD MAGAD

a világok közé,

lázadj fel a  
jelentések tömege ellen,

bízz a könnyek nyomában  
és tanulj élni. (106.)

E versben is megjelenik a világ megértésének olvasásként való metaforizálása – a lírai szubjektum / a vers maga arra szólítja fel önmagát, hogy ne *írja* magát a világok közé, azaz ne vállalja a médium szerepét, ne kíséreljen meg közvetítsen semmit a lét különböző dimenziói, például ember és ember, szubjektum és szubjektum között, hiszen a

világ olvashatatlanságából és túlzott medialitásából kifolyólag pontos jelentéstartalmak közvetítése talán úgyis lehetetlen. A nyelv – és talán egyéb médiumok – tragédiája éppen abban áll, hogy egy idő után önmagukat számolják fel. Az emberi kultúrának mindenképpen szüksége van a médiumokra (107.), sőt, a médium bizonyos kontextusban akár a művészet szinonimája is lehet, ám olykor felmerülhet a kérdés: mi értelme bármit is megpróbálni közvetíteni, ha maradéktalanul semmi sem közvetíthető? Paul Celan költészetének egyes darabjai eljutnak odáig, hogy letesznek bármiféle közvetítés vágyáról. A vers *fellázad a jelentések tömege ellen* azáltal, hogy a kaotikus, bizonytalan és sokszorosan közvetített jelentésáradatból immár semmit nem kíván közvetíteni, pusztán sajsát magányos utazására indulva (108.) eljutni egy olyan állapotba, világba, ahol már nincs szükség semmiféle közvetítettségre. E világ a vers önnön magán belül rejlik – a vers már csupán *a könnyek nyomában képes megbízni*, azon könnyekében, melyeket az ember talán a közvetlenség iránt érzett vágy fájdalmában hullatott. Csupán akkor tanulhat igazán *élni*, ha eljut a közvetítetlenség önmagáért való, önmagába zárt állapotába, ahol nincs kiszolgáltatva többé a nyelvi és technikai médiumoknak. E visszavonulás persze csupán költői és illuzorikus – egy pillanatra azonban talán mégis úgy érezhetjük, a közvetlenség medialitás nélküli megtapasztalása mégis lehetségessé válhat.

Érdekes megfigyelésnek hathat, hogy a nyelvi szkepszis sokak számára nyomasztó évtizedei után napjaink irodalmi és irodalomtudományi gondolkodásába mintha újra megjelenne a közvetlenség iránti vágy (109.), miként az Paul Celan költészetének bizonyos, főként kései verseiben is megjelenni látszik. Habár tudjuk, hogy az emberi kultúra és azon belül minden tapasztalás talán eredeténél fogva közvetített, a medialitás pedig létmódjához tartozik, a dolgok közvetlen megismerése pedig lehetetlennek hat, mégis jó remélni, hogy valamilyen módon lehetséges a medialitás megkerülése. A művészet, azon belül is talán a költészet, mint a mindennapi nyelvnél tisztább és közvetlenebb beszédmód – adott esetben Celan nyelvi korlátokat felszámolni kívánó

költészete – pedig talán megadhatja nekünk a reményt, hogy egyes dolgokat mégis képesek lehetünk közvetítenül, a maguk elemi valójában megismerni és megtapasztalni.

## Kitérő

### Paul Celan *Meridián* című beszéde, mint művészetelméleti manifestum

Paul Celan eddig is sokat vizsgált *Meridián* című előadása értelmezhető egy komplett művészetelmélet, azaz jól körülhatárolható esztétikai elképzelések költői manifestumaként. Amennyiben magából a textusból, s nem elsősorban a recepcióból indulunk ki, úgy talán megtehetjük azt az állítást, hogy a költészet, a szépség nyelv általi előállítása Celan megítélése szerint mindenképpen magányos és keserves tevékenység.

Celan, bár kissé homályos és ezoterikus módon, de mindenképpen elkülöníti egymástól a *művészet* és a *költészet* kategóriáit. Mintha a költészet, mint a nyelv kivételes erővel bíró használati módja állna magasabb szinten, egy mindentől megtisztított, vonatkoztatási rendszeren kívüli, csupasz, magában álló szépség(eszmény) megtestesítőjeként.

Paul Celan számára esztétikai értelemben véve szép lehet tehát az – s itt elsősorban az Isten szavaihoz kimondott, valamilyen mértékben szakralizált költői szó / vers kimondására kell gondolnunk –, amely mentes mindenfajta sallangtól, díszítő elemtől vagy referenciától, s autentikus szépségét e lecsupaszított állapotában nyeri el (vö. a sokat elemzett *Stehen* kezdetű kései Celan-verssel). A szó szakrális jellegével persze mindenképpen vigyáznunk kell, hiszen a szentség, a szakralitás már maga egy vonatkoztatási rendszer, melyben hierarchizált viszonyok uralkodnak. Celan a *Meridián*ban mintha éppen a hierarchizált (elsősorban esztétikai, művészeti jellegű) vonatkoztatási rendszerek (talán Heidegger elképzeléseinek is alapuló?) destrukciójára, de legalábbis valamiféle megkerülésére, ignorálására tenne kísérletet egy autentikus, eredeti és letisztult esztétikai koncepció kialakításának és térnyerésének érdekében.

Ami a beszédben körvonalazódni látszó szépségeszményt illeti, egészen bizonyosnak hat, hogy a szöveg rokonítható többek között

Heidegger *A műalkotás eredete* című paradigmaticus esszéjével, már csak azért is, mert Celan minden bizonnyal már 1953-ban olvashatta azt Heidegger *Holzwege – Rejtekutak* című kötetének többi esszéjével együtt. Az autentikus művészi szépség mesterséges emberi tényezők nélkül jön létre, anélkül, hogy a technika eluralkodna a művészetben, s e létre-jövetel nem valamiféle statikus, megbonthatatlan szépség- és igazságtartalmat eredményez a műalkotásban, hanem sokkal inkább *esemény*-szerűséget (Ereignis), mely az antik görög filozófia *aletheia* igazságfogalmához hasonlatos. Az *aletheia* nem valamiféle tényszerű igazságot jelent, nem válasz egy eldöntendő kérdésre, mely igaz vagy hamis válaszokat implikálhat. Nem pusztán statikus, a külső valóságban fennálló és ellenőrizhető tény, sokkal inkább esemény, megtörténő igazság, amely által láthatóvá válik valami, ami egészen addig rejte volt előlük, s amely által magasabb összefüggések birtokába kerülhetünk. Ez az igazságfogalom semmiképpen sem rokon a tudomány igazságával, a művészet, a műalkotás igazsága az embert addig önmagánál többé teszi, magasabb szintre juttatja el. Ez az igazság magán a műalkotáson – adott esetben a versen, a nyelvi műalkotáson – keresztül mutatkozik meg és éri el a mindenkori befogadót.

Erős Heidegger-hatásról tesz tanúbizonyságot a *Meridián* beszédben burkoltan megfogalmazódó technika-ellenesség is, mely igen csak rokoníthatónak Heidegger *Die Frage nach der Technik* című, ugyancsak közismert esszéjével, melyet Celan feltehetőleg olvasott, igaz, minden valószínűség szerint csak a *Meridián* keletkezése után, 1968 körül.

Celan a *Meridián*ban egy helyütt *automatákról* beszél. Az autentikus művészetet tehát lényegében a technikától függetlennek képzei el. Talán itt az 1960-as években teret nyerő neo-avantgárd irányzatokra is utalhat (vö. Benjamin ismert esszéjével, a művészet fogyasztói tárggyá degradálásával és a műalkotás sokszorosíthatóságáról) (110.), együttesen a *Technikpessimismus* és a *Machenschaft* egzisztenciál-filozófiai koncepcióival. (111.) A műalkotás, különösen a nyelvi műalkotás tehát

az emberi létezést bizonyos szempontból megrontó, a létezőt a Léttől elidegenítő technológiától mentes / független kellene, hogy legyen, amennyire csak lehetséges. Celan a *Meridián* alapján tehát a vers, a pusztán nyelv által létre-jövő műalkotás szépségének és igazságának a lényegét abban (is) látja, hogy az egyszeri, megismételhetetlen, tehát – benjamin értelemben is – reprodukálhatatlan a technika által.

Miként arra számos elemző felhívja a figyelmet, a *Meridián* értelmezhető egy Heideggerrel folytatott implicit párbeszédként is. (112.) Az előadásszöveg végleges verziójának persze nem Heidegger az egyetlen címzettje, de még a korábbi vázlatverziókban megtalálható, egyértelműen a filozófustól kölcsönzött gondolati egységektől valamennyire megtisztított végleges szöveg is számos hasonlóságot mutat Heidegger gondolatvilágával, főként a filozófus háború utáni írásaival, melyeket Celan – miként az mára egyértelműen bizonyítást nyert és feldolgozásra került – olvasott. (113.)

Paul Celan számára a költészet (Dichtung) nem csupán a szavak egymás mellé rendezésének művészete, ezért a művészet (Kunst) szót a beszédben elég restriktív (és negatív, társadalmi vonatkoztatási rendszerekhez kötött?) értelemben használja.

Bár maga Heidegger írásaiban sosem tett éles megkülönböztetést *Dichtung* és *Kunst* között, a háború után írott esszéiben a műalkotás úgy kerül meghatározásra, mint ami kívül áll a társadalom mesterséges kezei / áll-ványán (Gestell vagy Ge-stell). Heidegger megítélése szerint fennáll a veszélye, hogy a modern társadalom megrontja még magát a nyelvet is – figyelembe véve Paul Celan közismert koncepcióját a nyelvről, különösen anyanyelvről, a második világháború borzalmai által megbecstelenített német nyelvről, a költő mintha éppen ugyanettől tartana, vagy már egyenesen megvalósult tényként tekintene erre a gondolatra.

Figyelemre méltó tény többek között, hogy Celan még valamivel a *Meridián* megírása előtt, egy magánlevelében a modern költészetet negatív jelzővel *konstruáltak*, *mesterségesnek* nevezte, a költő és a

filozófus pedig mindketten negatívan viszonyultak a modern társadalom olyan újkeletű tudományágaihoz, mint a kibernetika és az információelmélet.

Celan modern(ista) költészetről alkotott negatív elképzelésével – annak ellenére, hogy a korszakokban gondolkodó irodalomtudomány őt magát is a későmodernség irodalmi paradigmájához sorolja – egy olyan koncepció áll szemben, mely szerint a „valódi” (értsd: mesterséges, artificiális elemektől mentes) költészet hasonló Mallarmé elképzeléséhez az *abszolút versről*, amelyet egyébként Gottfried Benn is megemlít *A lírai költészet problémái* című, 1950-es ars poetikus esszéjében. (114.) Celan ezzel szemben a szerinte túlzottan mesterkelt, neoavantgárd konkrét és experimentális költészet ellen is állást foglal.

A *Danton halála* című Büchner-drámában – Celan előadását nevezetesen a Georg Büchner-díj átvételének alkalmára írta – immár a király halála után hangzik el a „*Soká éljen a király!*” felkiáltás. Ez az abszurd verbális megnyilvánulás a heideggeri filozófiai terminológia szerint *ellenszó* (Gegenwort), mely nem más, mint az ember szabadság iránti ösztönös igényéből fakadó cselekedet. Nem kizárható még az sem, hogy ebben a bizonyos *ellenszóban* Celan a politikai indítatású költészet megvalósulásának lehetőségét is látja – ő maga ugyan soha nem írt explicit politikai tartalmú verseket, ugyanakkor vannak bizonyos szövegei, melyekből kiolvasható a politikum, ilyen példának okáért az *In Eins* kezdetű vers is.

Az *ellenszó* Celan számára nem más, mint a valódi költészet megnyilvánulása, a tiszta, érdek nélküli, igaz – tehát esztétikai értelemben véve is szép – nyelvi megnyilvánulás, mely mentes a retorizáltság mesterséges karakterétől. Celan *Meridiánja* bizonyos szempontból radikálisabb, provokatívabb elemeket hordoz, mint Heidegger destrukciós, az egész gondolkodástörténetet átértékelni szándékozó filozófiájának gondolatai, s mindenképpen párhuzamba állítható a *Lét és idő beszéd* (Rede) – *fecsegés* (Ge-rede) ellentétpárjával, melyből

az előbbi a nyelv tiszta (akár költői?) használatát, míg az utóbbi másik megtévesztésre, az igazság elfedésére is szolgálhat. (115.)

Heideggeről eltérően Celan a *Meridián* beszédben hangsúlyozza, hogy maga a vers *beszél*, nyilatkozik meg, nem pedig a költő személye. Heidegger számos helyen állítja ugyan, hogy az egyes emberen keresztül nem más, mint a nyelv szubjektuma nyilatkozik meg, Celan szerint azonban a vers helyhez és időhöz kötött alkotás – ebben ugyancsak Büchner *Lenz* című drámájára hivatkozik. Büchner *Lenze* a beszorítottság, egyfajta száműzetés állapotából szólal meg, ez a beszorítottságtapasztalat pedig feljogosíthatja rá, hogy igazat szóljon, autentikusan közöljön valamit. A vers ugyanígy térbe és időbe vetve, tehát beszorítva és kiszolgáltatva létezik, ez a kiszolgáltatottság pedig megerősítheti abban, hogy az igazságot legyen kénytelen mondani, és olyan tartalmakat közöljön, amelyek más módon, a nyelv más megnyilatkozási formáján keresztül talán nem is közölhetők.

Különbséget észlelhetünk Celan nyelvfilozófiai elképzeléseiben Heideggerhez képest azon a téren, hogy a vers más helyett szólal meg, s folyamatosan úton van a *Másik* (Andere) felé. Heidegger ugyancsak számos írásában használja a *Másik* fogalmát, Celan azonban egy *teljesen Másikról* beszél, melyet valószínűleg inkább Rudolf Otto és Martin Buber teológiai tárgyú írásaiból kölcsönzött. A vers Celannal *a másikkal történő találkozás lehetőségét* keresi – e szerint az értelmezési lehetőség szerint az esztétikai értelemben vége szép (nyelvi) műalkotás akkor jöhet létre, ha eléri a befogadót és képes vele párbeszédet létesíteni, megteremtve ezáltal a *dialogicitás esztétikáját*.

Paul Celan a *Meridiánban* a számos hasonlóság ellenére Heideggerrel – s főleg Gottfried Benntől – merőben, kardinális pontokon eltérő líraesztétikát fogalmaz meg. Mind Heidegger, mind pedig Benn szerint a vers, a költészet alapján véve monológ természetű. Celannál a vers csak keletkezési folyamatának egy bizonyos szakaszában létezik valami monológhoz hasonlatos állapotban.

Heidegger is beszél ugyan a nyelvi megnyilatkozásokra adott *válaszról* (Entsprechen vagy Ent-sprechen), Celan ezt másként látszik értelmezni. A *Meridián* szerint a vers *jelenné* (Präsenz) válik, mintha maga, mint nyelvi produktum is megszemélyesülne, individualizálna, s voltaképpen maga szolgáltatna valamiféle választ. A vers jelen van, egy adott időpillanat jelen-létében, valamiben a jelenből kifelé beszél. (116.)

További eltérés Heidegger gondolatvilágától a *Meridiánban* megfogalmazódó azon állítás, mely szerint a vers *magányos és úton van*, pontosabban talán arról lehet szó, hogy Celan a saját gondolkodásához igazítja Heidegger gondolatait. A vers tulajdonképpen nem más, mint ismeretlen címzett számára feladott üzenet, palackposta – miként azt Celan Mandelstamtól kölcsönzi (117.) – mely vagy eljut a feltételezett címzetthez / befogadóhoz, vagy nem.

Celan nem csupán valamiféle *találkozást*, de *dialógust*, kölcsönösségen alapuló párbeszédet is feltételez a *Másikkal*, mégpedig a vers által. A vers ugyan magányosan létezik, ám folyamatosan mozgásban van valaki (a befogadó?) felé – olyan mozgásban, melyet Heidegger a nyelvről írott esszéiben kevésbé feltételez.

Novalis, a XIX. századi német romantika kiemelkedő képviselője szerint, akit Celan Hölderlin és Rilke mellett elődjének tekintett, s akit 1959-es előadássorozatában Heidegger is idéz, a vers alapvetően szintén monologikus természettel bír. A *Meridián* szerint a költészet a nyelv legtisztább megnyilvánulási formája. Heidegger a társalgás / beszélgetés fogalmát meglehetősen absztrakt értelemben használja, míg Celannál mindez sokkal konkrétabb, körülhatárolhatóbb értelmet nyer. Heidegger többek között Hölderlin-kommentárja (Celan a filozófus e munkáját 1953 vége táján olvashatta) elején beszél a költő (Dichter) és a gondolkodó / filozófus (Denker) szellemi párbeszédének lehetőségeiről (118.), költészet és filozófia rokon, szinte egymást előfeltételező voltáról, ám a nyelv ennek ellenére Heidegger összetett filozófiai rendszerében alapvetően monologikus természetű marad.



Celan egyértelműen visszautasítja a nyelv / kimondott szó / vers monologikus természetét, hiszen a versnek, miként említettük, címzettje van, céllal, rendeltetési hellyel bír. A vers nem más, mint a nyelv afféle performatív használata, mely egyben esztétikai funkciót is birtokol – amennyiben a eljut a meghatározatlan címzethez, a *Másikhoz*, nem csupán pusztába kiáltott szó lesz hanem esztétikai értelemben véve is szép (nyelvi) műalkotás. Celannál a költészet nem más, mint a *hang ösvénye egy Te irányába*, a két személyt összekapcsoló metaforikus délkör, a meridián.

A monológ, mint nyelvi megnyilatkozás, miként azt ismételtén csak Benn elgondolja, voltaképpen kizárja a *Másikat*. Celan értelmezésében az ilyesfajta költészet művi, *mű-alkotás*, *mű-vészet*, a szó lehető legnegatívabb értelmében. A *Meridián* mindezzel szemben a *dialogicitás esztétikáját* fogalmazza meg, melynek lényege, hogy a vers, mint műalkotás keletkezési folyamata során ugyan magányosan, monológyszerűen indul el, ám autenticitását csak akkor nyeri el, akkor emelkedik a *valódi* költészet szintjére, esztétikai szintre, amennyiben képes elérni, megszólítani a *Másikat* / címzettet / befogadót. Ugyanezt a szubjektumot megnevezhetjük a teológia, a kommunikáció-elmélet, vagy akár a recepcióesztétika terminusaival, a lényegen ez mit sem változtat, amennyiben a dialógus megtörténik.

Magyar értelmezője, Bacsó Béla nem csupán Heidegger felől közelíti a *Meridián* beszédhez. Többek között ő is kiemeli, hogy a költészet nem időtlen, eternális, hanem nagyon is helyhez és időhöz kötött. A *Meridiánban* Celan négy Büchner-drámára utalva (*Woyzeck*, *Leonce és Léna*, *Danton halála*, *Lenz*) ad határozott választ arra, mi is a művészet? (119.)

A művészet nem más, mint az abszurditásnak való hódolat, a mindennapok monoton kontextusából való disszonáns kilépés, de legalábbis kilépési kísérlet. A művészet az a jelenség, mely az ember eltávolítja önnön *énjétől*, és az ismeretlen, a borzalom, az *Unheimliche* freudi közegébe helyezi. Celannál a művészi szépség mintha szimbió-

zisban, de legalábbis komplementer viszonyban létezne a borzalommal. Azzal a borzalommal, amit mi, emberek már képtelenek vagyunk kontrollálni. A *rémület* (Entsetzen) és az *elhallgatás* (Verschweigen) ugyan-csak mintha kölcsönösen feltételeznék egymást, hiszen a vers olyan súlyos tartalmak hordozója lehet, amelyeket már kimondani is szinte lehetetlenség – ez implicálja Celan kései, többek között a Meridián keletkezésének időszakában íródott verseinek tendálását a *hallgatás* / *el-hallgatás* felé.

A *dialogicitás esztétikájával* összefüggésben Celan *Meridiánjában* a költészet nem más, mint lélegzetváltás, *Atemwende*, miként arra a költő egyik kései kötetének címében is utal. Olyan ősi, természetes, művészet előtti állapothoz történő visszanyúlás, mely egyúttal művészi-etlen és mentes is mindenfajta *művészettől*, hiszen mint említettük, Celan szemében a művészet konstruált, mesterséges képződmény, a művészieskedő (modern) költészet pedig csupán megtéveszt, elfedi az igazságot.

A vers talán valamiféle veszély felismeréséből születik meg (120.), abból a veszélyből, mely meggátolja a palackpostaszerűen hánykolódó, magára hagyott műalkotás címzethez / *Másikhoz* való eljutását, ezáltal pedig esztétikai funkciójának betöltését, a párbeszéd kialakulását.

A vers egyfajta veszélyeztetett létmódot vállal fel (121.), kockáztatja a térből és az időből való kikerülést, ugyanakkor egyúttal *szabaddá* is válik. Celan felteszi a kérdést: vajon a vers / nyelvi műalkotás feladata-e a művészet kereteinek *kitágítása* (erweitern)? A *Meridián* beszéd sugalmazása szerint ennél – természetesen – jóval többről van szó. A cél sokkal inkább egy olyan (költői) tér megteremtése, amely oly szűk, hogy a borzalmat és a félelmet is implicálja, és amelyen belül nincsen helye semmiféle mellébeszélésnek (vö. a *Gerede* heideggeri fogalmával).

Celan *Meridiánja* egy olyan markáns líraesztétikai (s talán megkockáztathatjuk, hogy részben a szerző tudtán kívül, de egyúttal herme-

neutikai) állítást is megfogalmaz, hogy a vers által az ember ugyan megkockáztatja, hogy eltéved, majd önmaga elé kerül, de végül mégis önmagához jut közelebb, s egyfajta ön-megértésben részesül, miként az Gadamer ismert hermeneutikai elméletében is megfogalmazásra kerül (122.), s mely elméletre a jelen keretek között aligha térhetünk ki részletesen.

A vers tehát maga a találkozás – a *Másikkal* vagy önmagunkkal történő találkozás pillanata és médiuma, mely által az autentikus esztétikai szépség is realizálódik. Az esztétikai értelemben véve szép nyelvi műalkotás persze Celan esetében nem választható el a második világháború és a Holocaust traumája által megbecstelenített anyanyelvtől sem. (123.) A *Meridiánban* megfogalmazódó líraesztétikai elképzelések talán azt is implikálhatják, hogy a dialógusban realizálódó nyelvi műalkotás egyúttal, archívál, a letagadhatatlan múlt emlékeit – is – rögzíti, ám egyben meg is tisztítja a megrontott, megbecstelenített (Celan esetében német) nyelvet, s egy tisztább, autentikusabb, újfajta nyelvi szépséget és igazságot hoz létre.

Ami a szerzőséget illeti, Celannak a *Meridián* pusztán textuális, s ismételten csak kevésbé a kommentárirodalomra támaszkodó olvasata alapján sajátos elképzelése van a szerző személyéről – bár individualizálja, antropomorfizálja a verset, elképzelése szerint a vers a költő *útitársa*.

A vers adott dátumhoz kötött, és mint megnyilatkozás, a saját ügyében szólal meg, de más helyett is képes lehet megszólalni – érdekes módon Celan ily módon nem veti el a képviselési költészet esztétikai érvényességét sem, persze e téren igencsak óvatosan érdemes foglalmaznunk.

A vers, az esztétikai értelemben szép vers valahol önmaga határán születik meg, hajlamos rá, hogy a csend, az elnémulás felé tendáljon – csak annyit mond el, annyi szóval, amennyi feltétlenül szükséges. A vers egyúttal írójának valamiféle meghosszabbított jelenléteként (hei-

deggeri értelemben vett jelenvaló-léte?) viselkedik, mely mindenképpen a *találkozásra* törekszik.

A vers személyként, individuumként keresi a *Másikat*, és a *dialogicitás esztétikája* jegyében a befogadót is arra készíti, hogy a *Másik* felé forduljon, azaz párbeszédet kezdeményezzen. A vers a befogadó tulajdonává, sajátjává válik, és mindenképpen továbbgondolkodásra készíti.

Celannak azon állítása, mely szerint az „abszolút vers” nem létezik, igencsak paradoxon jelleggel bír. A költő talán inkább egyfajta igényt, elvárást fogalmaz meg a verssel kapcsolatban, amely azonban nem teljesül teljes mértékben.

A végső következtetések levonása előtt érdemes pár mondat erejéig szemügyre vennünk Gottfried Benn ismert esszéjében megfogalmazott véleményét, hiszen Celan implicit módon voltaképpen vele is kiterjedt vitát folytat. Benn szerint a modernitás és a modern tudomány folyamata irreverzibilisek, s alapvetően pozitívan tekint a jövőbe. Véleménye szerint a modern költészet a fejlődéssel összefüggésben szinte korlátlan lehetőségeket foglal magában. (124.) Az abszolút vers nem korszakhoz kötött, a technikát pedig egyáltalán nem tünteti fel negatív színben. A modern vers alapvetően azért monologikus természetű, mert éppen a társalgás az, mely ontológiailag üres folyamattá vált – Benn esszéje tehát a monologikus vers esztétikáját tárja elénk, Celan pedig ezzel a felfogással a *Meridiánban* erősen szembefordul, s technikaellenessége és a modernség vívmányaiban való kételkedése elképzelése révén sokkal inkább rokonítható Heideggerével, mint Gottfried Bennéhez.

A verssel útítársként tartó ember talán kerülőúton jár, aki bár máshoz is eljuthat, de miután Celan a *Meridiánban* önéletrajzi utalást is tesz erre, végül is önmagához is vissza- / közelebb juthat. A délkör, a *meridián* kör alakú, mérhető, ám nem látható geográfiai alakzat, mely egymástól nagyon távoli pontokat is összeköt, ugyanakkor az egész Földet körülölelve önmaga kiindulópontjába is visszafut.

Amennyiben Celan beszédéről lehámozzuk a Büchner-drámákra való utalásokat, viszonylag egyszerű képet is kaphatunk – voltaképpen egyszerre fogalmazza meg a dialogicitás, egyszerre önmagunkhoz való visszatérés és ön-megértés esztétikáját, mind a korábban alkotó Wilhelm Dilthey, mind a későbbi, a német hermeneutikai gondolkodást kiteljesítő Heidegger, valamint Gadamer filozófiai elgondolásai nyomán.

Talán kockázatos e megállapítás, de mintha a *Meridián* beszéd nem csupán a dialogicitás és az ön-megértés esztétikai igényét fogalmazná meg, hanem egyúttal, miként e tendencia erősen jelen van Paul Celan lírai életművében is, a médiumok felszámolását, a közvetenség igényét is. A vers alapvetően nem más, mint médium, üzenethordozó és üzenet egyben, ám a találkozás egy bizonyos pillanatában a befogadó / címzett rajta keresztül a önmagához jut vissza / közelebb. Vers és befogadó szinte eggyé válnak, a befogadó pedig egy olyan privatív, zárt valóságba nyerhet a (megszemélyesülő?) nyelvi műalkotás által bepilantást, amelyen belül már szinte nincs értelme a közvetetítettség-közvetlenség ellentétének, hiszen önmagába zártan, azaz bizonyos szinten *közvetlenül*, de legalábbis a sokszoros közvetítettség nélkül létezik. E közvetlenség persze pusztán illúzió – olyan illúzió, melyben a befogadó csupán a befogadás, a verssel / másikkal való találkozás ideje alatt részesülhet, kiszakadva a mindennapok sokszorosan közvetített valóságából, egy pillanatra egy talán magasabb szintű, kevésbé túlmedializált, tisztább és esszenciálisabb vers-valóság / művészet-valóság részesévé válva.

## JEGYZETEK

1. Marshall McLuhan közismert nézete szerint lényegében minden szolgálhat médiumként, illetve minden médium tartalma egy másik médium, tehát magukhoz a médiumokhoz is csak közvetítés útján vagyunk képesek hozzáférni. McLuhan szerint ugyanakkor a médium voltaképpen maga az üzenet, tehát a közvetíteni szándékozott infor-

máció a legtöbb esetben lényegében elválaszthatatlan a hordozójától. Vö. Marshall MCLUHAN, *The Medium is the Message*, in uő *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

2. Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris Kiadó, 2003.

3. A versrészlet eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (1)

Marno János fordítását lásd az alábbi kötetben: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am M., S. Fischer Verlag, 1959.

4. John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew*, New Heaven and London, Yale University Press, 1995, 106-107.

5. Vö. MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása – Paul Celan: A szavak estéje*. <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.htm>

6. BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 29.

7. A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (2)

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am M. Suhrkamp Verlag, 1967.

Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Halálfűga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 87.

8. Vö. KISS Noémi, *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 112., illetve: Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, in *Athenaeum*, 1992 I./3., 3-16.

9. A versrészlet eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben, (3)

A versrészletet saját fordításomban közlöm (K. B.)

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN: *Die Niemandsrose*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M., 1963.

10. A No pasarán. mára nemzetközileg elterjedt politikai jelszóvá vált, melyet a spanyol polgárháborúban arra használtak, hogy egy adott pozíciót mindenáron meg fognak védeni az ellenséges katonáktól. A polgárháború idején Dolores Ibárruri Gómez kommunista politikus használta egyik beszédében Franco tábornok fasiszta hadseregével szemben, így módon a kifejezés többek között az antifasizmus egyik nemzetköz jelmondatává is vált.

11. Jacques DERRIDA, *Shibboleth – For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER, in *Word Traces – Readings of Paul Celan*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, szerk. Aris FIORETOS, 1994, 3-74, 23-24.

12. Vö. Philippe LACQUE-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford. RADICS Viktória és SZÁNTÓ F. István, in Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996, 193-213.

13. Philippe LACQUE-LABARTHE, i. m., 199-200.

14. Vö. a „Reine Sprache” fogalmának használatával többek között: Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső, in uő, *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1980.

15. Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma, 1996/6.

16. Philippe LACQUE-LABARTHE, u. o.

17. A nyelv tragédiaként, megbízhatatlan médiumként való megélése Celan költészetében természetesen szorosan összefügg a holokauszt és a második világháború okozta traumával is. Vö: KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 274-297.

18. Vö. LÖRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 156-173, 164.

19. Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in uő *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

20. Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.

21. Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Budapest/Szombathely, Életünk-Magyar Műhely, 1991, 21-113.

22. A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (4)

Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüge*, 117.

23. Vö. Derrida szerint a jelentés eleve instabil, folyamatosan mozgó dolog, nem pedig valamiféle előre adott, rögzített tartalom.

24. Vö. Ugyancsak a Derrida által alkotott *L'etre écrit – írva való lét, írott lét* fogalmával.

25. A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (5)

A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.) Publikálva lásd: Paul CELAN, *Nyelvrács – Paul Celan válogatott versei*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Ráday Könyvesház, 2009, 62.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN: *Die Niemandsrose*.

26. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, 47.

Idézi: FODOR Péter, *A mechanizáció kiazmusa*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 191-201, 194.

27. FODOR Péter, i. m., 194.

28. Jonathan MILLER, *McLuhan*, London, Collins-Fontans, 1971, 10.

Idézi: FODOR Péter, u. o.

29. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, u. o.

30. George STEINER, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Yale University Press, 1998, 253-257.

Idézi: *Vége a Gutenberg-galaxisnak?*, szerk. HALÁSZ László, Budapest, Gondolat Kiadó, 1985, 150-151.

Valamint: FODOR Péter, u. o.

31. Walter J. ONG, *Nyomtatás, tér, lezárás*, in *Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, Budapest, 1998, 245-269.

32. Walter J. ONG, u. o.

33. Celan költeményeinek keltezetttségéről bővebben lásd: Jacques DERRIDA, *Shibboleth – For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER, in *Word Traces – Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1994, 3-74. .

34. Vö. Hans-Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Budapest, Ráció Kiadó, 2011, 23.

35. Hans-Georg GADAMER, *Az eminens szöveg igazsága*, in uő *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 188-201.

36. Hans-Georg GADAMER, i. m. 200.

37. A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (6)

Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Halálfüga*, 113.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Schneepart*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1971.

38. Karlheinz STIERLE, *Aestische Rationalität*, München, Fink Verlag, 1996, 286.

Idézi: KÉKESI Zoltán, *Műalkotás, anyag, médium*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 264-271.

39. Karlheinz Stierle, i. m. 262.

40. Karlheinz Stierle, i. m. 270.

41. Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in uő *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*, Gesammelte Werke, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

42. Karlheinz STIERLE, i. m.

43. A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (7)

Lator László fordítását lásd: Paul Celan, *Halálfüga*, 77.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*. Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1967.

44. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd irodalma*, in *Az olvasás rejtektitjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 12-34.

45. Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist du?* (Angol kiadás: *Who am I and who are you?*, in Hans-Georg GADAMER, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 67-126, 112.)

és: Giuseppe BEVILACQUA, *Lecture Celaniane*, Firenze. Le Lettere, 2001, 147-151.

46. KISS Noémi, i. m., 175-177.

47. Vö. BARTÓK Imre, i. m.

48. Lásd többek között a Wikipédia vonatkozó német nyelvű szócikkét: <http://de.wikipedia.org/wiki/Lichttonverfahren>

A Lichtton technikáról bővebben: Joachim POLZER, *Weltwunder der Kinematographie – Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik. Aufstieg und Untergang des Tonfilms – mit Geschichtsdarstellungen zu Lichtton und Magnetton*, 6. Ausgabe 2, Potsdam, Polzer Media Group, 2002.

49. Vö. Peter KÖNIG, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht „Fadensonnen“*, in *Paul Celan, Atemwende. Materialien*,

szerk. Gerhard BUHR, Roland REUB, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991, 35-51.

50. Erre mind Kulcsár-Szabó Zoltán, mind pedig Eisemann György felhívta a figyelmemet.

51. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák*, in uő *Szöveg, medialitás, filológia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166-178.

52. Friedrich KITTLER, *Zaj és jel távolsága*, in *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Ráció Kiadó, 2005. 455-474.

53. Friedrich KITTLER, i. m.

54. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005. 7-40.

55. Vö. Jacques LACAN, *A tükörszínház*, in *Thalassa*, 1993/2. 5-11.

56. Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

57. Georg SIMMEL, *A kultúra fogalma és tragédiája*, in *Forrásmunkák a kultúra elméletéből: német kultúraelméleti tanulmányok*. II. k., Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 75-93.

58. Vö. KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 274-297, 284., illetve: KERTÉSZ Imre, *Táborok maradandósága*, uo, 45-59.

59. A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (8)

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Fadensonnen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968.

60. A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (9)

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Schneepart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

61. A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (11)

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Zeitgehöft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976.

62. Erre Schein Gábor hívta fel a figyelmemet, s többek között kitér rá a költő amerikai értelmezője, John Felstiner is.

63. A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (12)

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Zeitgehöft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976.

64. A Biblia szerint Absalom Hebronban, Izrael korábbi fővárosában fellázadt apja ellen, hogy megbosszulja testvére, Támár megbecsestetését, melyet szintén egyik testvérük, Dávid idősebb fia, Amnon követett el. A csatában Salamon direkt megparancsolta embereinek, hogy fiát ne öljék meg, azok azonban mégis végeztek vele, ám Salamon egyik hadvezére, Joám és emberei végül megölték a hőiesen küzdő fiút. Absalom veresége ellenére apja, Dávid szomorú volt, hiszen elvesztette fiát, ezért nagy, mauzóleumszerű emlékművet épített neki. Ennek rekonstrukciója látható a mai Jeruzsálemben. A megfelelő szöveghelyeket a Bibliában lásd többek között: 2 Sámuel 16-18

65. A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (13)

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Zeitgehöft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976.

66. A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (14)

A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, 62.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN: *Die Niemandrose*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag., 1963.

67. Hölderlinnél, akit Celan köztudottan elődjének vallott, s akinek himnuszaihoz hasonló himnikus költészetet többek között éppen a *Die Niemandrose* kötetben próbált meg létrehozni, a vers, főként a költő kései versei az isten(ek) hiányának médiumaként szólnak meg. Vö. KOCZISZKY Éva, *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*, Budapest, Századvég Kiadó, 1994, 253-257.

68. John Felstiner veti fel annak lehetőségét, hogy a *Zsoltár* című versben a *Niemand* névmás nem Isten hiányára, nem-létére, pusztán megnevezhetetlenségére utal a zsidó miszticizmus elképzeléseihez hasonlóan, ám attól, hogy Isten nem nevezhető valódi névén, még nagyon is létezhet. Lásd: John Felstiner, i. m. 168.

69. A Rilke sírján szereplő rövid vers Nemes-Nagy Ágnes fordításában:  
*Rózsa, te tiszta ellentmondás, gyönyörűség,  
annyi temérdek pilla alatt  
senki sem alszik.*

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

*Rose oh reiner Widerspruch, Lust  
nimandes Schlaf zu sein unter soviel  
Lidern.*

70. Vö. Jézus Krisztus utolsó szavaival a kereszten az Újszövetség szerint: „*Eli, Eli, lama sabaktáni?*” – „*Én Istenem, Én Istenem, miért hagytál el engem?*” Lásd: Máté 27; Márk 15

71. Az Újszövetség négy evangéliumából három is utal rá, hogy a keresztjét a vesztőhelyre cipelő Krisztusnak a római katonák, mintegy a gúny jeleként, hiszen magát a zsidók királyaként aposztrofálta, tövisből készült koronát helyeztek a fejére. Lásd: Máté 27:29; Márk 15:17; János 19:2.

72. Vö. John Felstiner *Tenebrae*-olvasatával, ahol a szerző a *Tenebrae* című vers „*egymásba marva, mintha mindönk teste a te tested volna, Uram.*” sorai kapcsán jegyzi meg, hogy az egymásba marás (ineinander

verkrallen) gesztusa által a megszólaló embercsoport áttételesen a megfeszített Krisztushoz hasonlítja magát, hiszen *mintha mindegyikük teste az Úr teste volna*. Lásd: John FELSTINER, i. m. 103.

73. Vö. Arthur H. ROSENFELD, *Kettős halál. Elmélkedések a holokauszt-irodalomról*, ford. PEREMICZKY Szilvia, Budapest, Gondolat Kiadó, 162-189.

74. Vö. Frank R. ANKERSMIT, *A történelmi tapasztalat*, ford. BALOGH Tamás, Budapest, Typotex Kiadó, 2004, 35.

75. Frank R. ANKERSMIT, i. m. 31-54.

76. Frank R. ANKERSMIT, i. m. 39.

77. Vö. Sean D. HEALY, *Boredom, Self, and Culture*. London, Fairleigh Dickinson University Press, 1984, 42.

Idézi: Frank R. ANKERSMIT, i. m. 42.

78. MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Budapest, Anonymus Kiadó – Ráció Kiadó, 2008, 6-8.

79. Shoshana FELMAN – Dori LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London, Routledge, 1992. idézi: MENYHÉRT Anna, i. m.

80. A tanúsításról Paul Celan költészetében lásd többek között Jacques Derrida jeles tanulmányát: Jacques DERRIDA, „*A Self-Unsealing Poetic Text*”. *Zur Poetik und Politik des Zeugnisses*, ford. K. Hvidtfelt NIELSEN, in *Zur Lyrik Paul Celans*, szerk. Peter BUHRMANN, Fink Verlag, München, 2000, 147-182.

81. MENYHÉRT Anna, i. m. 29.

82. A versrészlet eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (15)

Lator László fordítását lásd: Paul Celan, Halálfüga, 78,

83. Erre Celan verseinek kommentált német kritikai összkiadása is kitér. Lásd: Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 2005, 723-724.

84. BARTÓK Imre, i. m.

85. Bővebben Hans-Georg Gadamer foglalkozik az én-te viszonyával, lehetséges referenciáival Paul Celan költészetében. Bővebben lásd: Hans-Georg Gadamer, *Wer bin ich und wer bist du?*, in uő, *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993

86. Vö. Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Esztétika*, ford. BOLONYAI Gábor, Budapest, Atlantisz Kiadó, 1999, 108-110.

87. ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1964, 1451a-51b.

88. Arisztotelész állítását többek között Baumgarten is idézi Esztétikájában, mi több, voltaképpen nagy mértékben támaszkodik rá. Vö.: A. G. BAUMGARTEN, i. m. 110.

89. A pontszerű történelmi eseményt illetően lásd többek között: Reinhart KOSELLECK, *Ábrázolás, esemény, struktúra*, in uő, *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2003. vagy: Reinhart KOSELLECK, *Történelem, történetek és formális időstruktúrák*, in uő, *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2003.

90. Nyilvánvalóan nem csupán a szerző életrajzi személye a fontos, hanem inkább az, mint mond az általa létrehozott szöveg a mindenkori olvasónak, s mindezt hogyan, milyen eszközökkel teszi. A költői beszélő nyilván, miként azt Karlheinz Stierle, korunk jelentékeny német teoretikusa nyomán elgondolhatjuk, egyfajta identitásalakzat, mely versről versre változik. Az olvasó születésének, előtérbe kerülésének ára a szerző halála, de legalábbis az, hogy életrajzi körülményei, személye kissé háttérbe szoruljon. Vö. Barthes klasszikus tanulmányával: Roland BARTHES, *A szerző halála*, in uő, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

91. Vö. KERTÉSZ Imre, *A Holocaust mint kultúra*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 72-91.

92. Vö. KERTÉSZ Imre, *Kié Auschwitz?*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 240-251., illetve: Alvin H. ROSENFELD, i. m. 245-285.

93. Vö. Kertész Imre a holokauszt tragédiáját többek között Szent Pál nyomán *botránynak* nevezi, illetve meglátása szerint ezen gyászos történelmi esemény kapcsán kérdéseket feltenni egyenesen mitologikus jellegű, s az egész máig feldolgozhatatlan történelmi esemény hosszú, sötét árnyékhoz hasonló szégyenfoltként vetül az európai kultúra dicsőséges hagományára. Vö: KERTÉSZ Imre, *Táborok marandósága*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 45-59.

illetve: KERTÉSZ Imre, *Hosszú, sötét árnyék*, uo, 60-71.

94. Bővebben lásd: PETŐ Zsolt, *A celani fuga*, Gond filozófiai folyóirat, Az esztétikai tapasztalat és interpretáció c. konferencia (1998. április 28-29. Debrecen) előadásai. <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/frapeto.html>

95. A versrészlet eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (16)

Faludy György fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: FALUDY György, *Test és lélek*, Pécs, Alexandra Kiadó, 2005, 638.

96. Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

97. Peter Szondi elemzését az *Engführung* című versről lásd bővebben: Peter SZONDI: *Celan-Studien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M., 1972.

98. A versrészletet eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (17)

A versrészletet saját fordításomban közlöm. (K.B.) Publikálva lásd: Paul CELAN, *Nyelvrács*, 10.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Der Sand aus den Urnen*, Wien, 1948.



99. A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (18)

Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfüga*, 83.

A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Atemwende*.

100. Susan K. LANGER, i. m.

101. Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő *Werke*, 4. k. szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978, 108.

Idézi: BACSÓ Béla, *A szó árnyéka – Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.

102. A vers eredetileg a *Lichtzwang – Fénykényszer* c. kötetben került publikálásra.

A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (19)

Lator László fordítását lásd: *Halálfüga*, 101.

103. A vers eredeti szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (20)

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*.

Bartók Imre magyar fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd: BARTÓK Imre, i. m., 83-84.

104. Vö. Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, in uő *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

105. Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Pozsony, Kalligram, 2007, 15.

106. A vers eredeti szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. (21)

A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.)

A költemény eredetileg nem került kötetben publikálásra a szerző életében, csupán Celan halála után, gyűjteményes kötetben látott napvilágot. Keletkezési ideje egyébként 1966. Lásd többek között: Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 2005, 493.

107. K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005, 11-49.

108. Vö. Paul CELAN, *Meridián*.

109. Vö. KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *A közvetlenség visszatérése?*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 272-307.

110. Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

111. Vö. Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, in uő, *Rejtektutak*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Budapest, Osiris Kiadó, 9-68., illetve: Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, ford. in *A késő-újkor józansága II.*, szerk. TILLMANN J. A., Budapest, Göncöl Kiadó, 111-134.

112. Vö. Axel GELLHAUS, *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, in *Celan Jahrbuch*, szerk. Hans-Michael SPEIER, Heidelberg, 1995, 59-91, 80.

113. A talán legrészletesebb monográfia, mely Heidegger és Paul Celan szellemi és emberi kapcsolatát dolgozza fel: James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2006.

114. Gottfried BENN, *A lírai költészet problémái*, in uő, *Esszék, előadások*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011, 197-227.

115. James K. LYON, i. m., 126.

116. James K. LYON, i. m., 131.

117. Vö. Oszip MANDELSTAM, *A beszélgetőtársról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992.
118. Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, ford. SZABÓ CSABA, Budapest, Latin Betűk, 1998, 35-53.
119. BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996, 71-83.
120. Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, Göttingen, Vanderhoeck / Ruprecht, 1976, 93.
- idézi: BACSÓ Béla, i. m., 71-83.
121. BACSÓ Béla, i. m., 81.
122. Vö. leginkább: Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.
123. BACSÓ Béla, i. m., 83.
124. Gottfried Benn, i. m. , uo.

## FÜGGE LÉK

### Az idézett versek és versrészletek eredeti német szövege

#### 1.

“Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid  
rudert nach oben,  
gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:  
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.”

#### 2.

**EIN DRÖHNEN:** es ist  
die Wahrheit selbst  
unter die Menschen  
getreten,  
mitten ins  
Metapherngestöber.

#### 3.

„**IN EINS**

Dreizehnter Feber. Im Herzmund  
erwachtes Schibboleth. Mit dir,  
Peuple  
de Paris. *No pasarán.*”

#### 4.

### MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN

vom Gegenüber,  
von seiner  
expatriierten  
Bedeutung –:

dieses  
Brot kauen, mit  
Schreibzähnen.

#### 6.

### DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN

das wir gelesen haben.  
Die Jahre, die Worte seither.  
Wir sind es noch immer.

Weißt du, der Raum ist unendlich,  
weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,  
weißt du, was sich in dein Aug schrieb,  
vertieft uns die Tiefe.

#### 7.

**UNLESBARKEIT** dieser  
Welt. Alles doppelt.

Die starken Uhren  
geben der Spaltstunde recht,  
heiser.

Du, in dein Tiefstes geklemmt,  
entsteigst dir  
für immer.

**8.**

**FADENSONNEN**

über der grauschwarzen Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton: es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen.

**9.**

**NAH, IM AORTENBOGEN,**  
im Hellblut:  
das Hellwort.

Mutter Rahel  
weint nicht mehr.  
Rübergetragen  
alles Geweinte.

Still, in den Kranzarterien,  
unumschnürt,  
Ziw, jenes Licht.

**10.**

**DU MIT DER FINSTERZWILLE,**

du mit dem Stein:

Es ist Überabend,  
ich leuchte hinter mir selbst.  
Hol mich runter,  
mach mit uns  
Ernst.

**11.**

**MANDELNDE**, die du nur halbsprachst,  
doch durchzittert vom Keim her,  
dich  
liess ich warten,  
dich.

Und war  
noch nicht  
entäugt,  
noch unverdornt im Gestirn  
des Lieds, das beginnt:  
*Hachnissini.*

**12.**

**DIE GLUT**

zählt uns zusammen,  
im Eselschrei vor  
Absoloms Grab, auch hier,

Gethsemane, drüben,  
das umgangene, wen

überhäuft?

Am nächsten der Tore tut sich nichts auf,  
über dich, Offene, trag ich zu mir.

**13.**

**DAS LEUCHTEN**, ja jenes, das

Abu Tor

auf uns zu reiten sah, als wir  
ineinander verwaisten, vor Leben,  
nicht nur von den Handwurzeln her –:

eine Goldboje, aus  
Tempeltiefen,  
mass die Gefahr aus, die uns  
still unterlag.

**14.**

**Psalm**

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,  
niemand bespricht unsern Staub.  
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.  
Dir zulieb wollen  
wir blühn.  
Dir  
entgegen.

Ein Nichts

waren wir, sind wir, werden  
wir bleiben, blühend:  
die Nichts-, die  
Niemandrose.

Mit

dem Griiffel seelenhell,  
dem Staubfaden himmelwüst,  
der Krone rot,  
vom Purpurwort, das wir sangen  
über, o, über  
dem Dorn.

**15.**

**IM SCHLANGENWAGEN**, an  
der weissen Zypresse vorbei,  
durch die Flut  
fuhren sie dich.

Doch in dir, von  
Geburt,  
schäumte die andere Quelle,  
am schwarzen  
Strahl Gedächtnis  
klommst du zutag.

**16.**

“Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends  
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts

wir trinken und trinken  
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng  
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar  
Margarete  
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift  
seine Rüden herbei  
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde  
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz “

**17.**  
*„Nachtmusik*

Ein rauchendes Wasser stürzt aus den Höhlen der Himmel;  
du tauchst dein Antlitz darein, eh die Wimper davonfliegt.  
Doch bleibt deinen Blicken ein bläuliches Feuer, ich reiße von mir  
mein Gewand:  
dann hebt dich die Welle zu mir in den Spiegel, du wünschst dir ein  
Wappen...”

**18.**  
**„CELLO-EINSATZ**  
von hinter dem Schmerz:

die Gewalten, nach Gegen-  
himmeln gestaffelt,  
wälzen Undeutbares vor  
Einflugschneise und Einfahrt,

Der

erklommene Abend  
steht voller Lungengeäst...”

**19.**  
**ICH KANN DICH NOCH SEHN:** ein Echo,  
ertastbar mit Fühl-  
wörtern, am Abschieds-  
grat.

Dein Gesicht scheut leise,  
wenn es auf einmal  
lampenhaft hell wird  
in mir, an der Stelle,  
wo man am schmerzlichsten Nie sagt.

**20.**  
**STEHEN** im Schatten  
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,  
auch ohne  
Sprache.

**21.**

**SCHREIB DICH NICHT**

zwischen die Welten,

komm auf gegen

der Bedeutungen Vielfalt,

vertrau der Tränenspur

und lerne leben.

## IDÉZETT IRODALOM

Frank R. ANKERSMIT, *A történelmi tapasztalat*, ford. BALOGH Tamás, Budapest, Typotex Kiadó, 2004.

ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1964.

Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő *Werke*, 4. k. szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978.

BACSÓ Béla, *A szó árnyéka – Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.

Roland BARTHES, *A szerző halála*, in uő, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

BARTÓK Imre, *Paul Celan – A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Esz­tétika*, ford. BOLONYAI Gábor, Budapest, Atlantisz Kiadó, 1999.

Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső, in uő, *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1980.

Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

Gottfried BENN, *A lírai költészet problémái*, in uő, *Esszék, előadások*,

szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011, 197-227.

Giuseppe BEVILACQUA, *Letture Celaniane*, Firenze. Le Lettere, 2001.

Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, Göttingen, Vandenhoeck / Ruprecht, 1976.

Paul CELAN, *Der Sand aus den Urnen*, Wien, 1948.

Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am M., S. Fischer Verlag, 1959.

Paul CELAN, *Die Niemandsrose*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1963.

Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1967.

Paul CELAN, *Schneepart*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1971.

Paul CELAN, *Zeitgehöft*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1976.

Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980.

Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor, in *Enigma*, 1996/6.

Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma Kiadó, 1996.

Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 2005.



Paul CELAN, *Nyelvrács – Paul Celan válogatott versei*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Ráday Könyvesház, 2009.

Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Budapest/Szombathely, Életünk-Magyar Műhely, 1991.

Jacques DERRIDA, *Shibboleth – For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER, in *Word Traces – Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1994, 3-74.

Jacques DERRIDA, "A Self-Unsealing Poetic Text". *Zur Poetik und Politik des Zeugnisses*, ford. K. Hvidtfelt NIELSEN, in *Zur Lyrik Paul Celans*, szerk. Peter BUHRMANN, München, Fink Verlag, 2000, 147-182.

FALUDY György, *Test és lélek*, Pécs, Alexandra Kiadó, 2005, 638.

Shoshana FELMAN – Dori LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London, Routledge, 1992.

John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew*, New Heaven and London, Yale University Press, 1995.

FODOR Péter, *A mechanizáció kiazmusa*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 156-173.

Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in uő *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

Hans-Georg GADAMER, *Az eminens szöveg igazsága*, in uő *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 188-201.

Hans-Georg GADAMER, *Igazság és Módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris Kiadó, 2003.

Axel GELLHAUS, *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, in *Celan Jahrbuch*, szerk. Hans-Michael SPEIER, Heidelberg, 1995, 59-91.

Hans-Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Budapest, Ráció Kiadó, 2011.

Sean D. HEALY, *Boredom, Self, and Culture*, London, Fairleigh Dickinson University Press, 1984.

Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, ford. SZABÓ CSABA, Budapest, Latin Betűk, 1998.

Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, in uő, *Rejtektutak*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 9-68.

Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, Budapest, Osiris Kiadó, 2006.

Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, ford. in *A későújkor józansága II.*, szerk. TILLMANN J. A., Budapest, Göncöl Kiadó, 2006, 111-134.

KÉKESI Zoltán, *Műalkotás, anyag, médium*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 264-271.

KERTÉSZ Imre, *A boldogtalan 20. század*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 11-44.

KERTÉSZ Imre, *A Holocaust mint kultúra*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 72-91.

KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 253-274.

KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001.

KERTÉSZ Imre, *Hosszú, sötét árnyék*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 60-71.

KERTÉSZ Imre, *Kié Auschwitz?*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 240-251.

KERTÉSZ Imre, *Táborok maradandósága*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 45-59.

KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003.

Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005, 7-40.

Friedrich KITTLER, *Zaj és jel távolsága*, in *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Ráció Kiadó, Budapest, 2005. 455-474.

KOCZISZKY Éva, *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*, Budapest, Századvég Kiadó, 1994.

Reinhart KOSELLECK, *Ábrázolás, esemény és struktúra*, in uő, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2003.

Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2003.

Reinhart KOSELLECK, *Történelem, történetek és formális időstruktúrák*, in uő, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2003.

Peter KÖNIG, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht „Fadensonnen“*, in *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR, Roland REUB, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991, 35-51.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák*, in uő *Szöveg, medialitás, filológia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166-178.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd irodalma*, in *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 12-34.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A közvetlenség visszatérése?*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 272-307.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Pozsony, Kalligram, 2007.

Jacques LACAN, *A tükörstádium*, in *Thalassa*, 1993/2. 5-11.

Philippe LACQUE-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford. RADICS Viktória és SZÁNTÓ F. István, in Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma Kiadó, 1996, 193-213.

Susan K. LANGER, *Feeling and Form: A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

LŐRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 156-173.

James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation*, 1951-1970, Baltimore, The John Hoskins University Press, 2006.

Oszip MANDELSTAM, *A beszélgetőtársról*, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992.

Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, in uő *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Budapest, Anonymus Kiadó – Ráció Kiadó, 2008.

Jonathan MILLER, *McLuhan*, London, Collins-Fontans, 1971, 10.

Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, in *Athenaeum*, 1992 I./3., 3-16.

Walter J. ONG, *Nyomtatás, tér, lezárás*, in *Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, 1998, 245-269.

PETŐ Zsolt, *A celani fuga*, Gond filozófiai folyóirat, *Az esztétikai tapasztalat és interpretáció* c. konferencia (1998. április 28-29. Debrecen) előadásai.

<http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/frapeto.html>

K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005, 11-49.

Joachim POLZER, *Weltwunder der Kinematographie – Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik. Aufstieg und Untergang des Tonfilms – mit Geschichtsdarstellungen zu Lichtton und Magnetton*, 6. Ausgabe 2, Potsdam, Polzer Media Group, 2002.

Alvin H. ROSENFELD, *Kettős halál. Elmélkedések a holokausztirodalomról*, ford. PEREMICZKY Szilvia, Budapest, Gondolat Kiadó, 2010.

Georg SIMMEL, *A kultúra fogalma és tragédiája*. in *Forrásmunkák a kultúra elméletéből: német kultúraelméleti tanulmányok*. II. k., Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 75-93.

George STEINER, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. Yale University Press, 1998.

Karlheinz STIERLE, *Aestische Rationalität*, München, Fink Verlag, 1996.

Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt am. M., Suhrkamp Verlag, 1972.

*Vége a Gutenberg-galaxisnak*, szerk. HALÁSZ László, Budapest, Gondolat Kiadó, 1985, 150-151.